Iulia Cibișescu-Duran

Scrieri despre Muzica Românească



Media Musica
2018

IULIA CIBIȘESCU-DURAN

SCRIERI DESPRE MUZICA ROMÂNEASCĂ



Cluj-Napoca 2018

Tablou copertă: **Tatiana CIBIȘESCU** – *Dans în zori*
Fotografiile maestrului Sigismund Toduță: **Boris CIBIȘESCU**
Partitura copertă: **Iulia CIBIȘESCU-DURAN** – *Cântecele luminii*
Tehnoredactare: **Iulia CIBIȘESCU-DURAN**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
CIBIȘESCU-DURAN, IULIA
Scrieri despre muzica românească / Iulia Cibișescu-Duran. - Cluj-Napoca : MediaMusica, 2018
Conţine bibliografie
Index
ISMN 979-0-707655-40-5
ISBN 978-606-645-105-5

78

Media Musica Editura MediaMusica
400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

ARHITECTURĂ ȘI SINTAXĂ ÎN *SONATA PENTRU VIOLINĂ ȘI PIAN NR. 2* DE SIGISMUND TODUȚĂ

(Lucrare prezentată la *Simpozionul Internațional de Muzicologie*, Timișoara, 28-30 oct.2016)

Lucrare de maturitate, datând din aceeași perioadă cu *Concertul nr.4 pentru orchestră de coarde*, cu *Meșterul Manole*-operă oratoriu în 3 acte după drama omonimă de Lucian Blaga(1980-1983), cu *Sonatina pentru vioară și pian*, *6 Piese pentru oboi solo* cât și cu 4 Madrigale pe versuri de Lucian Blaga pentru cor mixt, ***Sonata pentru violină și pian nr.2(***1981) de Sigismund Toduță reiterează stilul neobaroc nonconformist al autorului, cunoscut încă din lucrările de tinerețe (vezi *Passacaglia pentru pian*, *Concertul nr.1 pentru orchestră de coarde*) atât în ceea ce privește antagonismul și suprapunerea a 2 planuri conceptuale diferite (melodica de sorginte folclorică esențializată la celule modale aparținând cântului popular românesc însoțită de o armonie modală, proprie compozitorului, ce decurge din sunetele melodiei, pe de o parte, și îngemănarea evoluției discursului muzical în creuzetul formelor improvizatorice de tip baroc, pe de altă parte) cât și ale construcțiilor văzute ca arhitectură pe secțiuni componente cât și la nivel macro, de cuprindere a intregii lucrări în unitatea ei.

Parcă plecând de la Invențiunile de Bach, pe care le analizează magistral în lucrarea *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, mai precis de la ciclul al II-lea de *Invențiuni,* pe care Bach le denumeste inițial *Fantezii* sau poate plecând de la remarca lui Riemann: ”Fantasia-eine Nicht Form” cât și de la definirea aparținând lui Brossard din Dictionnaire de musique: ”Fantasia…corespunde aproximativ unui capriccio… este ceea ce numim, cu alte cuvinte fantezie, preludiu, ricercata”, Toduță concepe partea I a *Sonatei pentru violină și pian nr.2* într-o “formă” improvizatorică, notând în partitură tocmai titlul “Fantasia”.

Caracteristica acestei părți, lipsa notării metrului, a măsurilor în evoluția discursului muzical, ancorată ideii de improvizație, se datorează necesității de a da o libertate necenzurată evoluțiilor celular motivice,

generatoare ale unui flux melodic doinit al violinei acompaniată contrapunctic sau armonic de pian, pe tot parcursul părții I, până la repriză, unde dorind o rigurozitate metrică și de coordonare verticală pe culminație, Toduță va nota măsurile (alternative, de 7/4,6/4,4/4 etc) cu bare punctate.

Exemplul 1

Această notare o va face riguros până la secțiunea codală, unde din nou renunță la impărțirea metrică, muzica reintrând în fluxul improvizatoric nemensural, având în vedere acel "libero" al viorii cât și coordonarea verticală vioară-pian, mult mai ușor de realizat.

Exemplul 2

Nu se poate vorbi despre arhitectură fără a atinge mai intâi problema limbajului muzical, care aici ca și în toate lucrările toduțiene este de sorginte folclorică, dar folclorul văzut ca o expandare a unor celule modale aparținând cântului popular-tricordul cromatizat sau diatonic amplificat la tetracord, cu o evoluție de translație a pilonilor de cvartă spre pasaje ample, de cuprindere (vezi motivele inițiale ale viorii) într-un spațiu specific ce îmbină diatonismul (uneori figurat de acorduri de cvartă-cvintă) cu cromatismul, cum este cazul pedalelor inițiale ale pianului.

Exemplul 3

I FANTASIA

Improvvisando

Violino

Piano

Din punct de vedere al sintaxei utilizate, înțelegând prin sintaxă tipul de scriitură utilizat pe o porțiune a discursului musical (vezi Vieru-*Cartea modurilor*, Ștefan Niculescu-O teorie a sintaxei muzicale, în volumul *Reflecții despre muzică*), partea I a *Sonatei pentru violină și pian nr.2* de Sigismund Toduță aduce în prim plan expresiv balansul, alternanța monodiei acompaniate (uneori polifonic imitativ sau contrapunctic) cu momente heterofonice sau de cântare responsorială ce converg în realizarea unei arhitecturi dinamice cu schimbări de tempi și agogică, cu indicații minuțioase de expresie și tușeu a unei muzici intense și complexe.

Asemănătoare vechii sonate italiene, care reprezenta "un ciclu de părți cu mișcări și expresii contrastante"(vezi Vasile Herman-*Originile și dezvoltarea formelor muzicale*-pg.92) sau, altfel spus, a unei fuziuni la nivel meta a Sonatei da chiesa cu Sonata da camera baroce, nivelul meta referindu-se la posibilitățile de a compune o muzică ce "vorbește" despre

altă muzică din alt secol, *Sonata pentru violină și pian nr.2* de Sigismund Toduță este pe de o parte o ofrandă, un omagiu adus sonatelor baroce care combinau formele de dans ale suitei cu formele polifonice, austere ale acelor trio sonate cu bas cifrat, totul văzut in lumina neomodalismului de secol XX, a unei muzici ancorate melosului popular romanesc filtrat și rafinat în creuzetul sensibilității creatoare toduțiene.

La nivel de microstructură, piatra de construcție a edificiului, celula tricordală cromatizată, va primi prin dinamizare profil diatonic sau tetracordic (prin extindere a ariei intervalice), tritonic sau pentatonic anhemitonic sau hemitonic.

Exemplul 4



Acompaniamentul armonico-polifonic-responsorial este ancorat sugestiei diatonice (prin pedalele de 5-tă) dar și unei melodici ample cromatizate cu care rezonează prin schimbări de configurații.

Exemplul 5



Architectural, partea I se percepe ca o narațiune-fantezie, cu elemente lirice, în care fiecare element se dezvoltă din anteriorul prin repetare variată, evoluție, contrast, respirații de frază, conducând la un spațiu sonor "mioritic" cu suișuri și coborâșuri, cu acumulări tensionale ce exploatează velocitatea și forța viorii, asemenea partiturii solistului dintr-un concert instrumental. Acordica pianului, cu acele conglomerate polimorfe (vezi Iulia Cibișescu-Duran-*Structuri polimorfe în postmodernismul muzical românesc*) cuprinzând acorduri modale cu sunete adăugate (ele fiind de cele mai multe ori o rezultantă pe verticală a sunetelor cromatice din melodica viorii) având diferite polarizări gravitaționale, converge spre spații tensionale realizate magistral prin ostinato-uri, amplificări plurivalente, evoluții armonice multistructurale(vezi secțiunea tranzitorie spre repriză).

Exemplul 6

Partea a II-a a sonatei, amintind și ea prin titlul și caracterul ei de muzica instrumentală a vechilor suite baroce-Arioso-este, de fapt, o cadență solistică a viorii, unde materialul muzical utilizat este gândit de autor într-o

versiune polifonică (întreg materialul viorii este scris pe două voci:o voce tematică și o voce contrapunctică) a unei muzici de esență modală.

Morfologic, retorica viorii în această cadență a Arioso-ului, este concepută ca un demers melodico-polifonic

Exemplul 7

(din când în când cu punctări acordice, omofone sau cu valențe de monodie acompaniată)

Exemplul 8

structurabil în fraze și perioade, ce se înlănțuie ganerând acel continuu al unei arhitecturi în mișcare. Inspirația melosului popular prezentă în fiecare

notă a discursului muzical, rafinată prin prelucrarea toduțiană, răzbate ca un fir rosu al intregului demers și a intregii construcții de sorginte improvizatorică**.**

Din punct de vedere al sintaxei, monologul liric al viorii în partea a II-a, departe de a fi doar o confesiune de credință a autorului, o "ars poetica", este o parte puternic conturată pe mai multe planuri de existență sonoră ce se întrepătrund sau se îndepărtează creînd acele zone inegalabile polifonice, unde am putea spune, parafrazandu-l pe Heinichen "invenția ne este înnăscută".

Toccata, cea de-a III-a parte improvizatorică a ciclului, arhitectură amplă a unui răspuns dat peste secole impresionantei *Toccate în re minor* de J.S.Bach, uimește prin velocitatea scriiturii, prin contrastele dinamice și de caracter în concordanță cu alternanțele indicațiilor de expresie "energico"/"cantabile"/"scherzoso"/"molto leggiero" notate în partitură de autor.

Scrisă într-un mod cromatic cu finalis"re", *Toccata*, acest continuum motor cu caracter impetuos și strălucitor, este întrucâtva asemănătoare toccatelor baroce în ceea ce privește libertatea formală ce se naște din perpetuarea propriilor elemente structurale și morfologice.

Exemplul 9



Astfel, prin ostinato-uri, evoluții celular-motivice, frazeologice și nu în ultimă instanță, evoluțiile ritmice, poliritmiile, accentele metrice și expresive, sincopările conduc la o diversitate în scriitura elaborată meticulous cu un ochi critic ce veghează permanent asupra muzicii și asupra relației ei cu muzicile anterioare la care face referire. Sugestia acestor muzici anterioare, pe care Toduță le-a cunoscut foarte bine și le-a admirat (ținând cont de faptul că a fost primul român care și-a susținut doctoratul la Institutul Pontifical de Muzică Sacră din Roma, cu teza:"Transcrierea și comentarea unor lucrări de tinerețe, necunoscute, semnate de Giovanni Francesco Anerio", fiind un împătimit în studiul muzicii vechi, gregoriene ,baroce sau clasice), transpare indirect în suflul românesc al muzicii sale, care îmbină modalismul cu riguroasele tehnici de scriitură polifonice văzute, bineințeles, într-un alt context al unei muzici care conține mai multe straturi ontologice: la bază, un strat al melosului de sorginte populară filtrat de sensibilitatea compozitorului, la un nivel superior se situează stratul polifoniei neobaroce vazută ca modalitate componistică ce acompaniază stratul inițial; la al treilea nivel ontologic-stratul determinărilor armonice, armonia fiind de esență modal- cromatică în concordanță și ea cu stratul inițial și totodată specifică limbajului muzical toduțian; cel de-al patrulea strat se referă la nivelul meta de cuprindere a tuturor nivelelor lucrării în același spatiu temporal în cadrul operei de artă.

Acest ultim strat, al sintaxei integratoare, implică nivelul meta de coordonare a straturilor anterioare, fiind întotdeauna un ghid, un nivel al transmisiei expresive, al mesajului, un nivel de psihologie a operei de artă mai ales la lucrările polimorfe, alcătuite din mai multe planuri sau mai multe limbaje suprapuse.

La Toduță, sugestia polimorfică este rafinat imprimată în chiar esența muzicii lui, a acelei muzici neomodale, în care suprapunerile limbajului de sorginte populară transfigurat de autor coexistă cu o armonie modală proprie compozitorului și cu o evoluție a materialului muzical bazată pe principii și procedee aparținând unor epoci anterioare, pe care le reînvie.

Arhitectura Toccatei, centrată pe suișuri și coborâșuri (cu un flux muzical continuu, gen perpetuum mobile), pe creșteri spectaculoase ce alternează cu momente cantabile, expresive, este structurată pe secțiuni sintactice care prin înlănțuirea lor generează o formă de lanț cu repriză dinamică și coda, de tipul ABCDA+ Coda, unde repriza dinamică și mai ales coda este gândită ca o culminație în forță, trepidantă a acestei construcții ample ostinate.

Exemplul 10

Întregul ciclu al *Sonatei pentru violină și pian nr.2* de Sigismund Toduță, improvizatoric ca și concepție, șlefuit cu genialitate de

personalitatea minuțioasă a compozitorului, este o muzică unică prin nesecata inventivitate, prin raportarea la melosul popular, distilat printr-o elaborare arhitecturală nouă, transmițătoare a unui mesaj peste generații.

Bibliografie

Cibișescu-Duran, Iulia, *Structuri polimorfe în postmodernismul muzical românesc*, Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2002

Herman, Vasile, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982

Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980

Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S .Bach*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973

Vieru, Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1984

SUITA A III-A PENTRU ORCHESTRĂ DE ION DUMITRESCU

(Lucrare prezentată *la Simpozionul Internațional "Ion Dumitrescu",* București, iunie 2013)

A scrie despre compozitorul, dirijorul, profesorul Ion Dumitrescu este un act de cultură şi un demers care iţi dă conştiinţa raportării la adevăratele valori ale muzicii româneşti din ultimul secol. A scrie despre o lucrare a compozitorului deschizător de drumuri care a fost Ion Dumitrescu reprezintă un act de ucenicie, de învăţare, de impregnare cu acest melos şi înţelegere a unei muzici care aparţinând patrimoniului naţional este şi trebuie făcută cunoscută pe plan internațional.

Este o onoare pentru mine să fiu membră a UCMR, gândindu-mă că în urmă cu 50 de ani, preşedintele ei, care a făcut atât de multe lucruri benefice pentru muzica românească, pentru confraţii săi de breaslă, a fost Ion Dumitrescu, să mi se fi tipărit o partitură la Editura Muzicală din Bucureşti care a fost înfiinţată de Ion Dumitrescu, să-i fi cunoscut şi să fiu contemporană cu atâţia compozitori, muzicologi, interpreţi(Edgar Elian, Doru Popovici, Marin Constantin, Grigore Constantinescu, Octavian Lazăr Cosma, Iosif Sava) care au fost contemporani, au colaborat și l-au iubit pe maestrul, artistul şi omul Ion Dumitrescu.

Aşa, citind mărturiile acestor oameni de cultură ce l-au cunoscut pe maestru, au respirat şi s-au impregnat de personalitatea şi optimismul acestei mari personalităţi care a fost şi va fi în continuare pentru neamul nostru Ion Dumitrescu, poţi avea conştiinţa scrierii istoriei muzicii, pas cu pas, în epoca pe care o trăim.

Lucrare de maturitate componistică, ulterioară celor *Patru colinde pentru orchestră* (1938), *Suitei pentru violă și pian*(1939)), *Suitei a II-a pentru orchestră* (1940*), Poemului pentru violoncel şi orchestră* (1941), *Suita a III-a pentru orchestră* de Ion Dumitrescu reprezintă o continuare a stilului său deja bine cristalizat care afirma o componistică bazată pe folclorul autentic românesc, în sensul scrierii muzicii in caracter popular,

dupa cum afirma Enescu, “fără aservirea la model”, deci nefăcând apel la citat, ci transfigurând spiritul muzicii populare într-o creaţie cultă.

Prima parte a ***Suitei a III-a*** debutează cu o melodică de tip folcloric de o amplă desfăşurare, într-un unison al corzilor, derulată în puls asimetric de 5/8 şi cu indicaţia autorului “espressivo”. Această indicaţie ”espressivo”- aici scrisă, în alte lucrări-nescrisă, împreună cu stilul viguros, optimist, plin de tonus, reprezintă caracteristici stilistice bine configurate ale creaţiei lui Ion Dumitrescu.

Exemplul 1



Adept al unei armonii a major-minorului cu inspiraţie din practica tarafului popular în combinaţie cu principiile armoniei tonal- funcţionale consemnate de Rameau in Tratatul său de armonie, Ion Dumitrescu neexcluzând cromatismul, modulaţia, dă armonizării melodiei compuse în spirit popular o particularitate şi un parfum specific stilului său inconfundabil, despre care chiar el însuşi spunea într-un interviu:”Mă declar purtătorul unui spirit clasic în muzică, prin predilecţia mea pentru genurile prinse în forme bine conturate, preferinţa mea pentru muzica pură, pentru echilibru şi măsură, pentru folosirea cumpătată a mijloacelor de expresie…”

Analizând prima parte a *Suitei a III-a pentru orchestră*, am observat sub raport formal o proiecţie in macro (formă tripartită mare cu repriză variată) a micro componentelor morfologice. Astfel, prima secţiune a părţii, având o formă de lied mic tristrofic cu repriză variată, cu o melodică auftaktică, structurată în fraze de câte 6 măsuri, cu un caracter epic, curgător, este scrisă într-un metru asimetric, într-un mod mixolidic pe Sol, cu trepte mobile, cu cromatisme, inflexiuni şi într-un ritm giusto-silabic.

De remarcat încă de la inceputul *Suitei* harul de mare melodist a lui Ion Dumitrescu prin atenţia deosebită pe care o acordă elementelor

melodice de evoluţie ale unei teme prin înlănțuirea, repetarea, variaţia unor motive modale compuse de autor în spirit folcloric.

Acest prim segment al părții I, cu melodica lui plină de optimism cântată la unison de corzi, ulterior prezentată în variantă armonizată, se continuă (la cifra 5) cu o a doua secţiune scrisă tot în formă tristrofică mică cu repriză variată, într-un tempo "Tranquillo" şi metru simetric de 4/8, cu material melodic diferit având ca centru tono-modal Mi-ul ionic, cu armonizare modal-tonală, urmat de La bemol ionic- adus prin modulaţie enarmonică.

Exemplul 2



Sectorul median al acestei a II-a secţiuni (la cifra 8) are caracterul unui interludiu (cu schimbari frecvente de metru), al unui episod de trecere (cu valenţe secvenţiale) către repriza variată prin orchestraţie- cu caracter maestuos, într-un "cantabile con calore"- al secţiunii.

Ultima strofă readuce în varianta dinamizată A-ul inițial (Maestoso) într-un tutti orchestral ce constituie din punct de vedere expresiv punctul culminant al întregii părţi.

Partea I a *Suitei* are o construcție arhitectonică în forma unei bolte a unui arc gotic unificator al succesiunilor construcţiilor frazeologice și periodice aplicate unei melodici modale scrise în ritm asimetric și măsuri alternative, armonizată tonal-funcţional cu elemente modale.

Partea a II-a, Scherzo, are prima secţiune (Scherzo-ului propriu-zis) axată pe o melodică folclorică armonizată într-un Fa major cu amprente

lidiene şi scrisă într-un ritm giusto-silabic, isometric, de 7/8 cu structura 3+2+2.

Cantilena, compusă în caracter popular, are cadenţări fie pe treapta a V-a(fraza I), fie pe treapta a II-a(fraza a II-a)- caracteristice creaţiei folclorice.

Exemplul 3



Utilizarea ostinato-ului în ritm aksac aplicată acestei melodici pline de umor şi strălucire care acaparează întreaga orchestră- la început imitativ-responsorial, apoi, acumulativ în tutti, folosind sintaxa melodiei acompaniate contrapunctic cât şi gradarea crescendo-ului dinamic şi orchestral corelate cu accelerando-ul şi schimbarea centrului tono-modal de pe Fa pe La, conduc la o culminaţie amplă a secțiunii urmată de o relaxare(destindere) care va face loc celei de-a doua secțiuni, Trio-ul (la cifra 23) într-o mişcare moderată şi masură ternară.

Încadrat între o introducere de 2 măsuri şi o retranziţie de 3 masuri, Trio-ul se desfăşoară în cadrul unei forme mici tripartite de tipul a-a v1-a v2, având planul tonal La major-Do major-La major.

Exemplul 4



De remarcat ca procedeu de variaţie în cadrul celei de-a treia strofe a Trio-ului utilizarea “ţiiturilor”(la cifra 26) preluate din practica instrumentiştilor populari, în scriitura harpei cât şi a suflătorilor de lemn (flaut piccolo, oboi, clarineţi, fagoţi).

Reiterarea Scherzo-ului se face prin revenirea la Tempo I şi la tonalitatea Fa major cu reverberaţiile lidiene ale cvartei mărite, prezentarea materialului realizându-se de data aceasta în mod antifonic gen intrebare-răspuns între corzi (sau corzi+alămuri) şi suflătorii de lemn.

Nu lipsesc momentele de tutti în orchestraţie, nici schimbarea de tempi:”Piu mosso” (la cifra 31), “Allegro molto”(la cifra 32) ca mijloace de dinamizare a reprizei.

Partea a III-a, balada, scrisă în formă tristrofică cu mijloc episod şi repriză variată, debutează cu un segment de 7 măsuri cu rol de introducere în atmosfera epică a melodicii modului Doric, prin pedalele tremolate de cvintă pe finalis- la violoncelli şi contrabassi, prin “ţiiturile” repetitive (asemănătoare celor din taraful oltenesc) la harpă şi ulterior la corzi cât şi prin acel scurt motiv în PP de la corni, ca un ecou îndepărtat, sugerând sonorităţile buciumului. “Tema “primei strofe, acel cântec lung, de o frumuseţe deosebită, scris în mod doric cu valenţe eolice şi substrat pentatonic, în ritm parlando-rubato, este intonată de clarinetul bas, pe pedala

de cvintă în tremolo a corzilor grave, și în acompaniamentul tip “ţiitură” al harpei, urmând ca la cifra 35 să se inverseze planurile în contrapunct dublu, astfel încât tema va fi preluată de corzi, iar “ţiiturile” de lemne si harpă.

Exemplul 5

Scurtul episod al părţii aduce în prim plan o melodică nouă în tempo mai liniştit,”Meno mosso, poco rubato” la cornul englez,”molto espressivo e malinconico”, într-un ritm parlando-rubato, acompaniată fiind de scurte motive asemanatoare “ţiiturilor”oltenesti la corzi.

Exemplul 6

Repriza baladei, dinamizată prin acel tutii orchestral culminativ şi de susţinere totodată, prezintă tema în varianta armonizată la lemne şi alămuri(în dublaj), acompaniamentul "ţiiturilor" fiind susţinut de corzi şi harpă.

În finalul părții, Coda readuce atmosfera epică, baladescă iniţială prin solo-ul de clarinet bas acompaniat ca la inceput de pedale şi "ţiituri".

Partea a IV-a, finalul, scris în formă de rondo bitematic(ABACABA+Coda), începe direct cu tema I în caracter dansant şi metru ternar, într-un mod ionic, deschisă cu semnale de trompetă, debordând de bună dispoziţie şi preluată ulterior de suflatorii de lemn şi alamă.

Exemplul 7

Prima secţiune a temei I depăşeşte carura, patratismul, acea simetrie frazeologică a construcţiilor clasice, frecvent întâlnită şi în muzica populară(datorită izometriei versurilor), printr-o morfologie frazeologică nesimetrică de 5+4+6+4 măsuri, fenomen care conferă acestei teme un plus de expresivitate. Este o temă modală, asemenea unui dans popular, prezentată omofon, în tipar tristrofic mic cu repriză variată, într-un Do mixolidic cu treapta a VI-a coborâtă care se juxtapune temei a II-a, B,(la cifra 45), scrisă și armonizată în modul lidic pe Fa cu inflexiuni ionice la cadenţe (prima strofă), ulterior transpusă pe sunetul Re (în cea de-a doua strofă, la cifra 47) şi ritm sincopat

Exemplul 8

De remarcat acompaniamentul tip"ţiitură" (la corzi) al temei secunde în cea de-a doua strofă a ei.

În acest Rondo final, reprizele temei I nu sunt prezentate niciodată (cu excepţia reprizei finale) pe poziţia de înălțime a modului iniţial, ci pe poziţii de înalțime aflate cu o cvintă mai sus (pe Sol, în prima repriză variată,Av1), sau cu două cvinte mai sus (pe Re, în a doua repriză variată, Av2).

Repriza temei secunde (B), variată prin orchestraţie şi transpoziţie aduce tema sincopată la trompeta solo în acelaşi mod lidic cu cadenţe ionice, transpus pe Sol (la cifra 55) şi ulterior pe Mi (la cifra 57).

Cupletul median, C, scris într-un mod mixolidic pe La bemol, în formă tristrofică mică cu repriză variată, propune timbrul solistic într-un "dolce espressivo" al clarinetului şi ulterior al oboiului pentru intonarea unei melodii modale de o cantabilitate deosebită într-un tempo "Tranquillo meno mosso".

Repriza finală readuce tema I pe poziţia de înălţime a modului iniţial Do ionic, cu valori ritmice augmentate, într-o amplă înveşmântare contrapunctică, concluzionând cu o Codă strălucitoare în "Allegro brillante".

Suita a III-a, creaţie de referinţă a simfonismului lui Ion Dumitrescu prin bogăţia melodicii scrisă în spiritul muzicii populare, prin armonia tonal- modală, prin varietatea ritmică şi orchestraţia suplă şi rafinată, prin echilibrul formal cât şi prin întreg spiritul optimist pe care îl degajă, reprezintă pe de o parte o continuare a tendinţelor sale componistice de până atunci, o piatră de temelie pentru construcţia viitoarelor sale lucrări mari simfonice: Simfonia(1940), Sinfonietta(1948), Concertul pentru orchestră de coarde(1951) şi Preludiul simfonic(1954), cât şi o lucrare deschizătoare de drumuri pentru compozitorii generaţiilor care i-au urmat.

POLIMORPHIC STRUCTURES IN MY OWN COMPOSITION

(Lucrare prezentată la Conferința susținută la Universitatea Buchmann-Mehta School of Music, Tel-Aviv, 10 nov. 2009, cât și la Simpozionul Internațional de Muzicologie, Brașov, 2011)

The polimorphic structures[1] -means modalities of internal organization of the music based on different types of melodies, rhythms, accords, which are superposed in a heterogeneous configuration- exists in music from ancient times

In the contemporary music, the traditional polimorphic structures were transformed, because here appear other new languages, new rhythms (with aleatoric components), other syntactic developments in the architectural buildings which involved changing of all levels at the musical speech. So, the **melodic polimorphies** begin to have other configurations not only by superposing of a modal or an atonal music. A first new configuration of melodic polimorphies would winning free or controlled aleatoric size, understanding by this, the existing in the full scores or in some sections of works, a superpose of different melodies or different sections of a melodie in a chance chosen or even created by the interpreter (performer) by some indices wrote in the score.

In the second piece of my composition**, "Poems for string quartet**", each instrument has to play a short tune composed of 2 or 3 sounds, which will be repeted from the beginning to the end. This piece is a melodic polimorphie because the short melodies played by each instrument and repeted many times, like in minimalist music, are different modal tunes which are superposed**.**

[1] Iulia Cibișescu-Duran-*Structuri polimorfe in postmodernismul muzical romanesc*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca,2002



About the **harmonic polimorphie**, it will continue the directions drawn from the beginning of the twenty century in occidental and american music, concern the overlapping of two or more different accords belonging to the same harmonic system or belonging to two different harmonic systems, in which it will add the new aspects due to the componistic new realities:

1) the heterofonie

2) the polimodalism by superposing of folk Romanian modes

3) the composition with musical paradigmas belonging to different according systems

In the case of using heterophonie, it can obtain pluristratificated accords from the verticalization of the melodic sounds. It can be dropping such structures polimorfic type heterophonic accordic, their structures is one of those 2 categories already outlined in previous chapter.

In **”Prelude**” from my **Suita for orchestra** and in **“The light songs” for ensamble,** the pieces where I used the heterophonic structures, on their vertical ax, are formed in every moment pluristratificated accords (geometric and gravitational) by disposing of the tune sounds in different configurations, on vertical.

The light songs

score in C

I

Iulia Cibisescu- Duran

Andante ♩= 66

Flute
Oboe
Cor Anglais
larinet in B♭
Bassoon
Horn in F
umpet in B♭
Piano
Violin
Viola
Violoncello
Contrabass

mp cresc

In case of work with musical paradigmas belonging to different systems of according(for example: the pytagoreic system, the multiphonic system etc)the harmonic polimorphies will have more heterogenous etiology components with a pronounced un -usual effect, as in the final piece from my **"Poems for string quartet"**, where is a superpose the accords belonging to different according systems: the pytagoreic system (at

first violin and viola) and the temperat system (at the second violin and violoncello).



In the contemporary music, the new aspects of the **rhythmic polimorphie** involve, just like in the melodic type, the aleatoric size in the creation.

Most frequently, in such cases of rhythmic aleatores polimorphies is the improvisation procedure (only notes being written without rhithm), resulting a unity of different free rhythms which are superpose. In my lied **"Changing one's mind**" from the cycle **"The Melancholy of Egeea"** for soprana, mezzosoprana and piano, verses by Greek contemporary poets,, the polimorphic phenomenon involve the superposed between the divisionary rhythm, like a choral- at piano and the "parlando- rubato" rhythm with aleatoric valence at voice.



In many works of mine, the melodic polimorphie is created by superposed of different musical languages. Understanding the musical

language as a musical syntax with stylistic features well determinated, the languages superposed can have structures

a) belonging to the same tune system

b) belonging to different tune systems

In **"Preludio**" from my **Suita for orchestra**" is a polimorphie belonging to the same tune system in the reply of the ABA form, where I superposed the heterophonic first tune which is in a tetratonic and become a pentatonic system(at winds) with the second pentachordic structure (B) at brass and string, everything put on the culmination of the part**.**

In my first **Sonata for violin and piano**, the superpose of 2 different musical languages is realized between the first theme tune (at violin), which is an expressive, modal and tensional melodie, with its accompaniament structure (at piano), which is a clusters tune, very dissonant and dynamic.



This kind of languages polimorphie continues in the development of the sonata form of first part, bring a contrast of the second theme which has an unitary character with its modal profile**.**

In the piece **"The Melancholy of Egeea",** cycle of songs for mezzosoprane, soprane and piano, verses by contemporary Greek poets, in

the last lied- “Luni numai scrum” is a superposition of 3 different languages belonging to the temperat tune system:

1.The pentatonic without semitones modal tune, at mezzosoprana

2.The chromatic tune, characteristic to modes with the same finale, at soprana

3.The atonal structure of eleven sounds, which represent the theme of a passacaglia, at piano

This case is a metamusic, like in the piece “The un- answer question” of Charles Ives, because here is “an explosion on the onthologic space of the piece”[2] by this superposition of different tunes and different texts of the voices**.**



The second piece from my **Suita for violin and piano** propose from the beginning to end a language polimorphie by superpose between a pentachordic modal tune in an equal rhythm, at violin with a chromatic modal speech in forte, at piano, which try to disturb the beautiful and quite violin tune. In one moment, both instruments have a culmination together and then, they have again 2 different ways of development that will never meet together**.**

[2] Aurel Stroe- Composition summer classes, Busteni,Romania,1992



In the **String quartet nr 5,** I propose, in the first part, a superpose between the first theme-an omophone theme, presented in a succession of accords- and the second theme, which have an melodic improvisation profile, with voices which appear one by one on the musical speech**.**

In the second part of my **first Sonata for viola and piano** is a languages polimorfie by the superposing of a musical language of a

Romanian carol (composed in a folk style)- at viola, with the musical language of a serial-modal fugue- at piano.



In the **“Poems for string quartet”**, in the last piece is a polimorphie of two different musical languages belonging two different tune systems: the first belonging pytagoreic system of quint (at first violin and viola) and the second to the temperat system (at second violin and violoncello)**.** Here is a bivalence of polimorphie: an harmonic polimorphie and a languages polimorphie.



A similar case is in the first part of the **Trio for sax alto, viola and piano,** where is a superpose between 3 different languages: the multiphonic system, at sax alto, a modal cromatizate tune, at viola, and a structure in accords at piano. After the culmination, the superposed languages are change, piano will play a tricordal- repetitive tune, viola- an eolian, repetitive, very expressive melodie, and then will appear the sax alto with a frigian melodie, different from the thematic prophile of the other instruments**.**



In **my First Symphonie**, in the second part, is a superpose between a tritonal tune at campane, which is a repetitive variated tune, with an accordic temperated syntax, at strings and winds**.**



“The 4-th Cantata for mezzosoprana and five instruments” propose a polimorfic union of 2 layers of a distinct musical language:

a) the citation of the medieval tune” De Sancta Maria” of Hildegard von Bingen, placed in the voice melody

b) the heterofonic language, with coloristic effects which wants to be a departure from the medieval melodie with her finalis obsessively on “do”.

In my songs cycle for soprana and viola **“The eonic feeling**”, verses by Dan Damaschin, in the lied **”Nobody remember the song**”, it can noted the superpose of two different languages:the pentacordic song, like a carol in a “giusto- silabic“ rhythm, in a very fast tempo, at soprana, with the cromatizate modal language, in a more slowly tempo-at viola. In this case, is a politempie, too.

In the **First Cantata “The raising”, for soprana, baritono and chamber orchestra**, verses by Dumitru Pacuraru, in the second section of the third part, the languages polimorphie is realized by overlapping between a passacaglia theme, in a measure rhythm, at cello and basso, with the very cromatized “sprechgesang”, in a free rhythm, at soloist voices. These 2 languages that are overlapping are different not only as melodic and rhythmic structures, but as 2 different expressions:



-abstract expression-the sprechgesang

-concrete expression-the passacaglia theme, the “basso ostinato”

In the second part of the **Third Sonata for viola and piano**, in the forth variation (I want to mention that the part is written in a passacaglia form) is a languages polimorphie belonging at two different syntaxes, by superposing an harmonic language like a choral- at piano with a different language of a discursive melodic- at viola**.**



A similar situation is in my **Second sonata for viola and piano**, where in the second part, the prepared piano (with a paper on its chords) play a pentacordic modal tune, composed in a Romanian carol style, and, viola has short interventions with harmonic glissando, and then, appear a free modal tune in a pentatonic system in the high voice at piano. The development of these structures drive all the time on superposing of

different languages. The pentatonic tune is transformed on a chromatic tune with a free rhythm, and then, all the voices realize a heterophonic structure by superpose of the tune sounds. In this case is realized an harmonic polimorphie generated by different gravitational and geometric accords which coming from the melodic tune in an heterophonic presentation.



In my **Concert for flute, violoncello and orchestra**, in the second part is a languages polimorfie by superposing between a pentacordic modal tune at soloist flute with a chromatic repetitive accompaniament at soloist cello and with harmonic system at strings, which sometimes change the harmony by moving accords.

The entire first part of my **Second Sonata for violin and piano** is a superposing of different languages which never have common points of view. It is a permanent wish to have a common communication, to have common culmination and the same way of development, that is not happened or is happened but only by chance.



If until the twenty century, the “forme” concept have a single definition: a finished organization of the material, limited rates of a warp space and/or a temporal warp, after mid –century, the existence of a stabile

framework proposed for the ideal content becomes incompatible with the express of the new aesthetic objectives. There is a need for a new attend formal pattern: the variable, proposed for the first time by the sculptor A. Calder, author of the first Kinetic creations. "The simetrie and the order did not cause a composition. The accident of regularity, controlled today by the artist, is who consecrate an opera" said Calder. This new formal concept, of variability, based on the vision of a forme seen as a dynamic process, will create 2 types of phenomenon and componistic realities:

a) **Open form –** which combines the intentioned with the non-intentioned, the rational with non- rational phonic ways, theorize in music by the composer Earl Brown and in literature by Umberto Ecco

b) **The morphogenese[3]-** which would consist on the provocation of a catastrophe which put on the question sign the onthology of the piece. This catastrophe can determine the breakings which intervene in the onthology of the piece, generating the morphogenetic compositions.

At Gesualdo, in the last sets of madrigals, exist some structures which are related of different grammars: the revival poliphonie who dies and the tonal functional harmonic system which is born. These 2 grammars, which exist in the same work, lead to an explosion of the space and destroy the onthology of the work.

The morphogenese, the transformation process of the outside history of a work in inside history by deconstruction and reconstruction of the musical speech, is determinated by:

1) Different grammars (or different syntaxes) which are juxtaposed

2) Non- paradigmatized elements

3) Onthologic indecision characterized by instability

4) The enlargement un-compensate of one structural element

5) The explosion of the work's space by the different musical languages

If the forms are dependent on syntaxes, in the morphogenetic music we can remark a breaking of the form by a dynamic onthology generated by

[3] Aurel Stroe, Composition summer classes, Bușteni, Romania,1993

juxtaposing of two or more different syntaxes. In this case, one music dies and another music is born.

It should not confuse, however, a morphogenetic music with a collage, because if in a morphogenetic music, between the inside paradigmas are display a gnoseologic un-commensurability which generate a formal type of palimpsest, with two or more levels of knowledge, at collage, the juxtaposed paradigmas create a situation of existential incompatibility, manifested at just one linear knowledge level.

In conclusion, in contemporary music, the polimorphie knows 2 organizing ways:

a. The vertical polimorphie, which is the syntetic polimorphie, by superpose of different musical levels (which I already spoke about it)

b. The horizontal polimorphie, that is the morphogenetic polimorphie by juxtapose of different syntaxes, languages, musics. It is determine by the explosion of the traditional form involving the death of some structures and the born of others. In this case, the musical piece not exist in time, it becomes in time, having un-unity character.

In the song **"End"** from my cycle **"The Melancholy of Egeea"** for sopran, mezzosopran and piano, verses by Greek contemporary poets, the morphogenetic phenomenon involve the horizontal polimorphie of musical languages. Between the two sections of the piece is an ontologic breaking, determined by the expressionist text of the poem signed by Milli Gregou. If in the first section (A) of the lied, the musical language is atonal, in the second section, B, the musical speech configuration shows the using of a modal language of 8 sounds which are repeted in different vertical configurations. Between the first and the second languages juxtaposed, is a cluster in high register at piano, and another cluster with repetitive formula in low register at the piano. This is the morfogenetic moment between these 2 different languages. The last word of the atonal language, that is in the climax, in fortissimo, is "death" and the first word of the modal language which will appear after the morphogenetic moment, in pianissimo, is "silence". Here is an horizontal polimorphie of musical languages by juxtapose of these two different languages.



In the piece **“Forgotten song “**of my **“Suita for orchestra**” is a transfiguration of a tonal- functional theme (with modal and impressionist inflections).

This theme conceived as a flourished counterpoint on a “basso continuo” will suffer the disturbance of some moments of atonal music that come from the “Exo-system”. Gone out from these disturbance moments,

the”forgotten song” theme will present changes bigger than its initial hypothesis, reaching in the final, to take appearance of an atonal song.

Here, the morphogenetic phenomenon occurs gradually, generated the “palimpsestic” form based on an horizontal polimorphie, seen from the distance of two different musical languages. The mediator element of these 2 different languages, which are superposed and juxtaposed, is the “basso continuo”, which will suffer, also, a chromatic transformation.

A similar situation in my **Second Sonata for violin and piano**, in the second part, where the theme of the variation contains itself the morphogenetics germs by the fact that it begins as a tonal –functional music (a choral) and then, it is transformed inside of it and become a modal chromatic music. Between the second and the third parts is again a morphogenetic point, after an harmonic climax at the end of the second part, and then, the third part bring a new very short structure which has a descendent profile like a resolution of conflicts from the second part and like a sunrise of a new music**.**



In a general acception, the metamusic would be the music whose object is music taken as nature. This think is possible that the work of art, creating itself, takes itself as a model. Reducing the definition of meta-art of the special field of music, it result that a music which is inspired by an other music with the purpose to analyze or to criticize, involving the establishment creator of the work of art which serve as a model, is a possible definition of **meta- music**.

Meta- music, creation on several levels of reflection, is determinated in the componistic plan by:

1) the introducing of the”false” which determine the changing of the opera significance

2) the significance of other music

3) the significance of the music itself

In the piece “Valse” from the “Small Suita for orchestra” by Stravinsky, the typical kind of valse accompaniament in Re major from 2 clarinetti is superposed with the valse tune (from the flutes), which is a modal tune with no dependency compared with the tonal –functional system of the accompaniament. This case is a metamusic phenomenon by criticizing the ideea of classic valse, using the false what occurs as a disjunction between the accompaniament and the thematic tune.

In **Rag-Time** from the piece **”The history of a solder**” by Stravinsky, by changing the harmony, the orchestration, by introducing the false elements inside the tune, is criticized the café- concert music language, by changing the essences of this music.

The highest reflection of metamusic is determined of the music significated by itself, by the auto- reflection of it, as in the case of Ravel- the piece “**A la maniere du Chabrier**”. In this piece exists 3 languages levels[4]:

a) the duet from Faust by Gounod

b) the improvisation of Chabrier based on Faust duet

a. the Ravel reflection based on the Chabrier improvisation

Metamusic, the highest step of polimorphic structures, involves an attitude of transfiguration of a music on the background of other music by concentrating its sound (its profile) in a new vision, with the typical musical language of the composer which create this metamusic. The 4-th piece of my **Trio for viola, guitar and piano** is a metamusic piece by involving the transfiguration of the Scherzo, with its form: Scherzo- Trio- Scherzo, in a new context of a chromatic modal music. The character remain the same of the classic Scherzo, but it is an another music, is a reflection about what means the Scherzo in the classic works**.**

[4] Aurel Stroe, Composition summer classes, Bușteni, România, 1993



In the piece **“Wild sang that women…”** from the **Suita for solo violin- “Seven verses of Bacovia**”, I introduced a meta-language by juxtapose a chromatic- modal and energetic language with a tonal-functional tune of a classic valse. It is an ironic meditation of the classic valse music, which will change and become a harmonic structure**,** where only the valse rhythm remains un-changed.



A reply of Till Eulenspiegel from another century, the metamusical piece **“An another Till” for flute, piano and percussion** use a chromatic modal language and a chain form, where component segments are links of a culminate architecture with a discursive content in “scherzando” properly imaginary adventures of an another Till, a contemporary Till**.**

The same situation is in the second piece **”Scaramouche**” from my **Suita for orchestra,** which is based on a metamusic conception, the guide-mark music been again the poem “Till Eulenspiegel” by Richard Strauss.

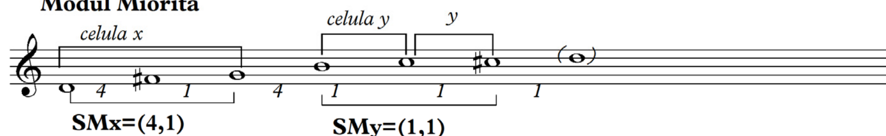
The transformations upon the model music are very high and because of this, “Scaramouche” is, in fact, a meditation and a musical reflection of the symphonic poem of Richard Strauss. Is a chromatic- modal music with many effects at all the instruments, with many changes of structures, measures, character and tempo, is a new music, which reflect from far away another music from another time. Only in the final of the piece, the solo clarinetto bring a melodic configuration which remember the Till Eugenspiegel theme.

MODALISM ȘI SINTAXĂ ÎN *CVARTETUL DE COARDE NR.7* DE ANATOL VIERU

(Lucrare prezentată la *Simpozionul Internațional de Muzicologie* in cadrul Festivalului *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*, București, mai 2016)

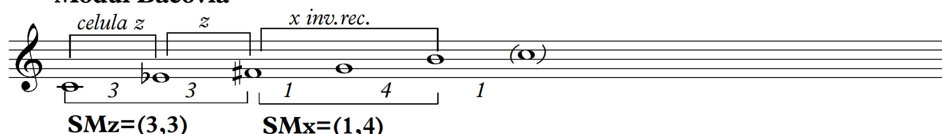
Pornind de la teoretizările lui Anatol Vieru din Cartea Modurilor, în care două moduri-modul Miorița și modul Bacovia sunt considerate moduri de referință ale creatiei sale (utilizate în Oratoriul Miorita, Muzică pentru Bacovia și Labiș, Simfonia a III-a etc), se poate remarca și în Cvartetul de coarde nr.7(compus în 1987 și dedicat Cvartetului Voces, lucrare scrisă într-o singură parte) același punct de pornire al unui plan modal[5], adică "al unui sistem de compunere de structuri modale cu moduri" bazat pe structuri modale și tronsoane modale aparținând celor două moduri mai sus menționate.Dacă modul Miorița având scara:re-fa#-sol-si-do-do# și structura modală (4,1,4,1,1)[6]

Exemplul 1
Modul Miorita



este compus dintr-o reuniune a două celule modale(x si y) având urmatoarea structură intervalică: SMx=(4,1) si SMy[7]=(1,1), joncționate fiind printr-un interval de 3M, iar modul Bacovia, având scara: do-mi bemol-fa#-sol-si și structura modală(3,3,1,4)

[5] Vieru Anatol-Cartea Modurilor, Editura Muzicală, București,1998, pagina 103
[6] Numerele reprezentând componența în semitonuri a intervalelor structurii modale
[7] Smy (1,1) este o structură modală simetrica, având ca interval generator secunda mică (1)

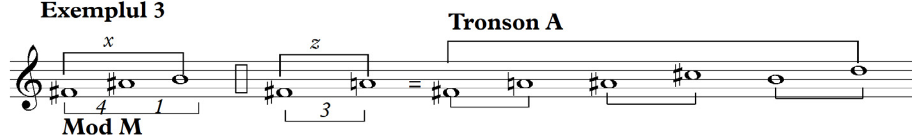


este compus dintr-o reuniune a două celule modale(z si x), având urmatoarele structuri modale: SMz[8]=(3,3), SMx=(1,4,), joncționate prin notă comună , în Cvartetul de coarde nr.7[9], Vieru pleacă de la un mod integrator nonoctaviant de 9 sunete, rezultat din reuniunea sunetelor a 2 tronsoane modale(submoduri) a câte 6 sunete fiecare:

-tronsonul A-descris ca mulțime de sunete a claselor de resturi modulo 12[10] : {6, 9,10,11,1,2}- la violoncel,viola, vioara II

-tronsonul B-descris ca mulțime de sunete a claselor de resturi modulo 12: {1, 2, 5, 6, 7, 12 }- la vioara I

Fiecare dintre tronsoanele componente reprezintă compunerea unei structuri modale[11] cu un mod. Modul este unul și același: capul melodic al Mioriței, tritonul hemitonic având structura modală SMx=(4,1), adică succesiunea intervalică: 3M,2m. Îl vom numi modul M. Structurile modale cu care se compune modul M sunt, in cazul tronsonului A, SMz avand ca interval generator (3) terța mică-capul motivic al modului Bacovia, iar în cazul tronsonului B, SMy având ca interval generator (1) secunda mica, preluat din secțiunea a doua a modului Miorița**.**



Așezate în ordine crescătoare, sunetele tronsonului modal A, având SMA=(3,1,1,2,1), ar arăta astfel: fa#-la-la#-si-do#-re

[8]Smz (3,3) este o structură modală simetrică, având ca interval generator terța mică (3)
[9] Prima audiție a *Cvartetului de coarde nr.7* de A.Vieru a avut loc la Torino, Italia, în 29 septembrie 1988
[10] Vieru în teoretizările sale din Cartea Modurilor apelează la teoria matematică a mulțimilor pentru a opera la clasificări ale sunetelor în sistemul temperat modulo 12, unde sunetele unui mod sunt văzute ca și clase de resturi rezultate din împărțirea cu 12.
[11] In acceptiunea lui Vieru, structura modală reprezintă "șirul de intervale asociat unui mod" (op.cit. pagina 51), iar a compune o structură modală cu un mod inseamnă a compune structura modală cu fiecare element al modului.

Exemplul 4

Tronson A

3 1 1 2 1

SMA=(3,1,1,2,1)

Prin compunerea modului M amplificat cu un sunet(si #)[12] cu intervalul generator al celulei modale y (secunda mica) va rezulta tronsonul modal B, având o structură modală simetrică: SMB=(1,1,3,1,1), unde axa de simetrie între cele două clustere va fi intervalul terței mici, adică celula z a modului Bacovia.

Exemplul 5

x y Tronson B

4 1 1

Mod M

58 Tronson B

1 1 3 1 1

SMB=(1,1,3,1,1)

Structura modală SMz de compunere a tronsonului A este repartizată pe sunetele modului M la vioara a II-a, violă, violoncel, în timp ce structura modală SMy de compunere a tronsonului B este repartizată pe sunetele modului M în melodica viorii I.

Exemplul 6

4 ♩= 72 Sul G

VIOLINO I

VIOLINO II

VIOLA

VIOLONCELLO

Prin reunirea acestor două tronsoane modale va rezulta modul R integrator de 9 sunete, cu care Vieru operează pe tot parcursul cvartetului

[12] Acest sunet de extindere a modului M cu un semiton va fi plasat pe culminația expresivă a frazei

(incluzând permutările, transpozițiile, inversările, recurențele lui cât și structurările elaborative inerente) în alternanță cu modul M și cu cele două structuri modale de combinare, creînd anumite zone modale[13]. Interferențele tronsoanelor modale transpare ca mobil al evoluției materialului sonor în secțiunile dezvoltătoare.

67 **Exemplul 7**
Modul R=A∪B

1 3 1 1 2 1 1 1

SMR=(1,3,1,1,2,1,1,1)

Dacă sunetele modului R s-ar așeza în ordinea acustică prezentă în partitură, s-ar putea observa că modul R este o reuniune a 2 clustere de extindere variabilă: clusterul 1(C1) pe extinderea unei cvarte perfecte (la-la#-si-do-do#-re) și clusterul 2(C2) pe extinderea unei terțe micșorate (mi#-fa#-sol), echivalent cu SMy.

Exemplul 8

C1 **C2**

Dezinvolta strategie de elaborare a unui plan de evoluție și succesiune a sintaxelor muzicale (ințelegând prin sintaxă tipul de scriitură utilizat pe o porțiune a discursului muzical) , derulate pe parcursul *Cvartetului de coarde nr.7* de A. Vieru, denotă marea varietate ideatică și expresivă în construcția retoricii muzicale prin alternanța monodiei acompaniate de structuri ostinate, cu polifonia imitativă, sau polifonia de atacuri, cu omofonia, monodia propriu-zisă, pointillismul etc în deplină concordanță cu structurările formale și de caracter.

Astfel, debutul Cvartetului reprezintă o monodie (la vioara I) acompaniată de o polifonie de atacuri imitativă și ostinată (la vioara a II-a, violă, violoncel), care creează o muzică în puseuri tensionale despărțite prin pauze, și care ulterior (la indice 15), va face loc unei polifonii imitative în glissandi cu secțiuni ale modului R repetate ostinat.

[13] "Suprafețele muzicale ținute în aceleași sunete (clase de resturi) le vom numi zone modale" explica Anatol Vieru în lucrarea sa *Cartea modurilor*, pag.16

Exemplul 9

Surpriza sonoră, descriind o altă zonă modală, este reliefată de apariția celor 3 sunete neintegrate modului inițial, dar care completează totalul cromatic (re#- mi-sol#) în cadrul segmentului C (începând cu măsura 28) al desfășurării planului formal. Aceste 3 sunete complementare modului inițial, care formează celula motivică x în transpoziția 1 a modului Miorița, în varianta omofonă, se vor continua cu stretto-uri bazate pe cluster (adică pe SMy) în desfășurare melodică glissată**,** în sens direct și în inversare.

Exemplul 10

De remarcat că la măsura 37 discursul muzical trece într-o altă zonă modală (zona modală 3), unde modul R integrator se va reduce la submodurile componente, mai precis, la sunetele pivot ale modului M: 3M, 2m, iar intervalul de cuprindere, 4 perfectă, va genera un segment nou formal al stabilității major-minore prin pedala de cvartă și fluctuația cromatica a terței (la vioara I, ulterior la violoncel). Submodul S al acestei zone modale va avea configurația tetratonica: do-re#-mi-sol (văzut ca și

mulțime a claselor de resturi modulo 12, submodul S s-ar putea nota astfel: S= {0,3,4,7}).

Elaborarea materialului tematic modal printr-o sintaxă a polifoniei de atacuri (spre exemplu, la măsura 46) denotă o prelucrare rafinată cu individualizări dinamice ale vocilor, cu o evoluție a discursului în diminuție ritmică corelata cu efecte de “sul ponticello” și glissando.

Exemplul 11

45 ♩ = 80 subito

* se iau ferm notele indicate și se glisează îndată catre notele următoare!
take strongly the indicated sounds and do at once glissando to the following note.

Analizând planul modal al desfășurării cvartetului, se observă că evoluțiile motivice corespunzătoare strategiei elaborate, transpozițiile cât și modalitățile de travaliu (recurență, inversare, recurența inversării și inversarea recurenței) sunt aplicate aici atât modului M, structurilor modale SMy(1,1) și SMz(3,3), modului integrator, de reuniune, R, cât și unei gândiri modale ce are in vedere cele 2 clustere privite ca entitați demarcate de pilonii cvartă-cvintă(C1) sau de terță micsorată(C2).

Evoluția discursului muzical modal în *Cvartetul de coarde nr.7* de Anatol Vieru are in vedere momente de ancorare în oaze în care prevalează unul sau altul dintre elementele menționate, momente de trecere în alte zone modale(la măsurile 15,28,37,113,165,202) sau de revenire la zone modale anterioare, generatoare ale unor reprize dinamice (la măsurile 75,94,135).

Toate aceste schimbări de configurații ale elementelor modale sunt ancorate unei schimbări de sintaxă și de flux ideatic în cadrul desfășurării formale.

Spre exemplu, tatonările D-ului formal (la măsura 75, reiterare variată a sintaxei de la măsura 28), acea muzică de stare, repetitivă, meditație la întreaga descărcare tensională a secțiunii anterioare, propune o

zonă modală în care indicele de diatonism este net superior celui de cromatism prin pilonii modali de cvintă-cvartă, prin tritonia pedalelor ritmizate de la vioara a II-a și violă într-o sintaxă polifonic imitativă a unor enunțuri de arpegii diatonice(măsura 80) în sens direct sau invers.

Exemplul 12

sau urmând calea imitației canonice în oglindă între vocile extreme, violoncel-vioara I.

Exemplul 13



Alteori, efectul “scrâşnit” al glissando-ului pe sul ponticello în registrul acut al violoncelului capătă aspectul unui cantus firmus pe structura modală SMz a terţelor mici, deasupra căruia contrapunctele imitative de la vioara I şi vioara a II-a se suprapun cu accentele ostinate de pizzicato bartokian ale violei intr-o configuraţie polimorfică[14] stratificată.

Exemplul 14



[14] In lucrarea *Structuri polimorfe în postmodernismul muzical românesc(*Editura MediaMusica, Cluj-Napoca,2002)defineam polimorfia ca modalitate de organizare internă heterogenă în cadrul unei compoziţii muzicale, fiind cel de-al cincilea tip de sintaxă alături de monodie, polifonie, omofonie şi heterofonie, teoretizate de Ştefan Niculescu

Monodia, la Vieru, poate fi acompaniată discontinuu de acorduri scurte (cum este cazul secțiunii de la măsurile 165-167, acel solo de vioară cu indicația"vibrato con sentimento"),

pointillist (secțiunea cu indicația "quasi romanza", măsurile 171-173)

sau omofon (secțiunea cu indicația "quasi tango", măsurile 174-175) **Exemplul 15**

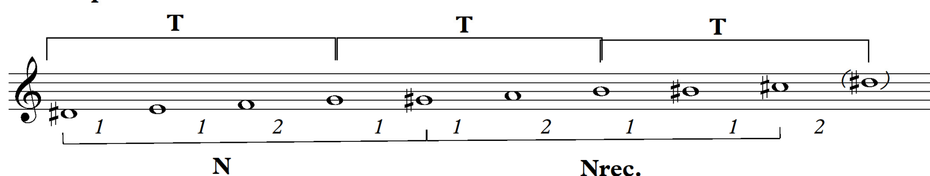
Sintaxa omofonă, armonică, apare aproape întotdeauna pe parcursul cvartetului corelată cu schimbarea zonei modale și de obicei în varianta polimorfică a suprapunerii de acorduri cu structuri și funcții diferite (gravitaționale și/sau geometrice) care crează straturi acordice grefate pe tronsoane modale (vezi finalul cvartetului, măsurile 271-280).

Exemplul 16



Interesant de receptat este modul in care Vieru realizează trecerile de la o secțiune formală la alta, de la o zonă modală la alta și implicit de la o sintaxă la alta. Prin respirații și tăceri. Prin pauze agogice și schimbări de tempi și caracter, ancorate unui plan elaborat, unei dramaturgii bine stabilite. O caracteristică a conducerii discursului muzical aici este succesiunea elaborată a parcurgerii mai multor zone modale derivate din modul de reuniune R (prin transpoziții, transformări ale submotivelor,etc) corespunzatoare etapelor de prelucrare a materialului inițial și de evolutie a discursului muzical. Aceste zone modale pot cuprinde, spre exemplu, configurații modale de 8 sunete-eșalonate în arpegii minore cu septimă mică aduse în stare directă și în inversare intr-o sintaxă polifonic imitativă(vezi măsurile 80-87), de 10 sunete(spre exemplu in zona modală 2, măsurile 28-36, unde prelucrarea materialului inițial se face pe baza celulei z, de 3 sunete cromatice, în imitație și glissando), în configurații modale de 11 sunete(măsurile 38-75) sau total cromatic(spre exemplu, secțiunea de la măsurile 191-201). Zona modală a ultimei secțiuni a cvartetului (măsurile 202-280), în care materialul inițial va trece in sfera unui mod de 9 sunete derivat din modul R, prin transpunere pe sunetul re#, având configurația

reuniunii a două pentacorduri recurente joncționate prin sunet comun sau a trei tetracorduri având aceeași structură modală (SMT=1,1,2), joncționate prin sunet comun,



este cea mai lungă zonă modală, cea mai stabilă, o muzică repetitivă adusă într-o variantă polimorfică a suprapunerii de planuri sonore diferite, cu o armonie realizată din sunetele modului (uneori cu acorduri de structuri diferite suprapuse, cum reiese din secțiunea codală a cvartetului, unde acordurile majore de la violoncel se suprapun cu acorduri minore de la v1,v2,viola), o muzică a meditației și a consonanței.

Concluzionând, există mai multe criterii ale desfășurării planului modal în *Cvartetul de coarde nr.7* de Anatol Vieru. Un prim criteriu are în vedere succesiuni ale unor zone modale a căror material derivă din materialul modului R prin metoda diferențelor dintre totalul cromatic și sunetele zonei modale precedente corelate cu elaborarea motivică a celulelor x,y,z. Spre exemplu, debutul zonei modale 2 are in vedere sunetele rezultate din diferența dintre totalul cromatic si sunetele primei zone modale ale modului R, adica sunetele {re#,mi,sol#}, zona modală 3 utilizează sunetele diferenței dintre totalul cromatic și zona modală 2(adică sunetele {sol,do} care nu existau in zona modală 2), etc.

Al doilea criteriu al desfășurării planului modal al cvartetului are în vedere elaborarea în zone modale a intervalelor generatoare ale materialului muzical, intervale preluate din tronsoanele A și B ale modului R (2m, 2 M, 3 m, 3M, 4p) cât și preluarea și elaborarea anumitor turnuri intervalice generatoare (spre exemplu, oscilația de secundă mică, succesiunea a două sau trei intervale de terță generatoare de acorduri sau arpegii de septimă distribuite la diferite intervale, pedala de cvartă,- intervalul cvartei fiind considerat un punct al meditației, consonanței și al stabilității, tricordul cromatizat etc) a anumitor intervale generatoare prin juxtapunere sau

succesiune cu ele însele sau cu alte configurații intervalice(generând arpegii sau acorduri cu 4 sau mai multe elemente).

Vieru jonglează cu articulații, nuanțe , efecte, schimbări de stări pe care le notează în partitură (ex: "sul pont.quasi chittara ellectrica", "savage point of the sound" "scratched", "sempre piu feroce e animando", "sustained sounds") și care transformă instrumentele în adevarate personaje cu roluri contrastante, bine determinate în realizarea dramaturgiei lucrării, a unui plan formal și conceptual structurat în mici detalii în elaborarea materialului , a evoluției, dezvoltării și revenirilor lui.

Lucrare cu o incărcătură expresiv-ideatică de o mare forță sugestivă, ancorată unui modalism bine definit prin ciclismul și modalitățile dinamice de evolutie, printr-o sintaxă aparținând "noii complexități"[15] în muzică, cu acele "treceri" de la o zonă formal-modală la alte configurații sonore ce exploatează modalități noi expresive, *Cvartetul de coarde nr.7* de Anatol Vieru se înscrie în cartea de aur a lucrărilor magistrale ale muzicii contemporane românești și universale.

Bibliografie

Anghel, Irinel. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românesti din a doua jumătate a secolului XX,* Editura Muzicală a UCMR, București 1997

Cibișescu-Duran, Iulia-*Structuri polimorfe în postmodernismul muzical românesc*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002

Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980

Vieru, Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994

[15]Curent apărut în muzica româneasca la sfârșitul anilor 1960 în muzica lui A.Vieru și O.Nemescu(vezi Anghel, Irinel- *Orientări,direcții, curente ale muzicii românesti din a doua jumătate a secolului XX,* Editura Muzicală a UCMR, 1997, București, pag.67-68)

AUREL STROE- *MUZICĂ DE CONCERT PENTRU PIAN, PERCUȚIE ȘI ALĂMURI*

(Lucrare prezentată la *Simpozionul Internațional de Muzicologie* în cadrul Festivalului *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi,* București, mai 2017)

Promotor al ineditului în muzică, Aurel Stroe- unul dintre cei mai de seamă maeștrii ai componisticii contemporane (românești și internaționale), gânditor și totodată om de știință - lansează concepte, metode componistice, sisteme de gândire novatoare- aflate pe paradigma interferențelor dintre științele exacte, filozofie și muzică- ce vizează atât statutul ontologic-formal cât și cel axiologic și poetico-filozofic al operei de artă.

Clasele de compoziții, morfogeneza în muzică (compoziții cu ontologie dinamică), palimpsestul, compoziția cu mai multe sisteme de acordaj, metamuzica, folclorul planetar, complexitatea în muzică reprezintă pentru muzicologia contemporana tot atâtea constante stilistico-estetice ale gândirii componistice ale lui Aurel Stroe.

Scrisă in 1965, adică la 10 ani de la prima auditie a *Sonatei nr.1 pentru pian*-"*Morphogenetic"* in care Aurel Stroe își definea unul dintre conceptele inovatoare aplicate în lucrările proprii, morfogeneza, *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri (*p.a.a. 2 aprilie 1966 în interpretarea pianistului Constantin Ionescu-Vovu, acompaniat de Filarmonica din Cluj, dirijor:Paul Popescu) aduce în prim plan concertistic pianul văzut într-o ipostază nouă solistică: a unui instrument ce-și schimbă identitatea(valența sonoră) pe parcursul derularii concertului, transformându-se din instrument de percuție în instrument de culoare și ulterior în instrument cu claviatură.

Combinând aleatorismul controlat al secțiunilor rapide "*Moto perpetuo*" și "*Delirando*" cu staticismul polifoniei de atacuri al secțiunilor lente intitulate "*Armonia*", Aurel Stroe crează aici un edificiu meta al ontologiei lucrării, în care fiecare strat de existența sonoră cu devenirile și metamorfozarile lui implică proiecții la nivele superioare de complexitate.

Grefata pe 2 tipuri de muzici care evoluează temporal, în succesiune: o muzică pointillista cu efecte de culoare,la pian și cu accente pulverizate la cele 4 grupe de percuție(partea I) în combinație cu pasaje de virtuozitate (la pian) și cu clusterele glissate sau acordurile în mișcare ale alămurilor(partea a III-a)-pe de o parte, și o muzică grefată pe repetări de sunete(a aceluiași sunet la fiecare instrument) pe ritmuri diferite, generând un joc de accente și timbre prin acea polifonie de atacuri pe sunetele unui mod nonoctaviant plasate la instrumentele de alamă, *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* propune un mod inedit de paradigmatizare la nivel macro a întregului edificiu sonor.

Stroe notează minuțios în Legenda partiturii diferitele efecte redate prin semne grafice corespunzătoare diverselor moduri de atac ale clusterelor din partitura pianului solist(spre exemplu, semne grafice pentru obținerea clusterului cromatic în diverse moduri de atac- cu palma închisă, cu podul palmei, cu muchia palmei , cu degetele strânse în pumn pentru obținerea anumitor efecte percutante etc) scriind totodată că "mărimea clusterelor nu e strict determinată de notele extreme scrise", cât și "pentru fiecare mod de atac, pianistul trebuie să obțină o sonoritate diferită, specifică, atât in forte cât și în piano", de aici rezultând preocuparea în amănunt a compozitorului pentru fiecare detaliu al expresiei sonore. **Exemplul 1**

Cu palma deschisă (cromatic).
With the open palm (chromatically).
Mit offen gespreizter Hand (chromatisch).

Cu palma închisă, întinsă lateral, perpendicular pe direcția clapelor (cromatic).
With the closed palm, stretched aside, perpendicular on the keys (chromaticallly).
Mit gestreckter Handfläche, quer auf den Tasten (chromatisch).

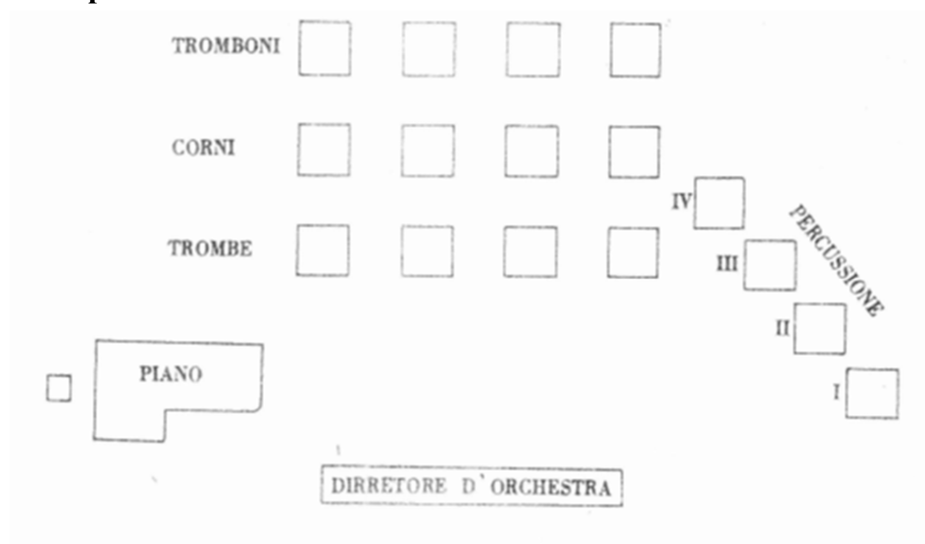
Cu muchea palmei.
With the edge of the hand.
Mit der Kante der Hand.

Cu podul palmei.
With the wrist.
Mit dem Handgelenk.

Cu cea de a doua falangă a degetelor strînse în pumn, pe clapele albe.
With the second phalanges of the clutched fist on the white keys.
Mit den zweiten Phalangen der geballten Faust auf den weissen Tasten.

Deasemenea, tot in Legendă este precizat modul de interpretare a partiturii alămurilor[16], cât și modul de aranjare al interpreților pe scenă între ei dar și în raport cu dirijorul pentru obținerea unei sonorități optime a ansamblului.

Exemplul 2



In partea I a *Muzicii de concert pentru pian, percuție și alămuri*, " *Moto perpetuo",* Aurel Stroe își concentrează întreaga atenție realizării acestei mișcări perpetue printr-un calcul matematic al intrărilor și al pauzelor, în redarea efectelor sonore ale unei muzici pointilliste de evenimente disparate, tăiate, ale unei muzici discursive de efecte și percuție bazată pe o eșalonare fragmentată a unui material dat. Autorul jonglează aici cu diverse moduri de atac ale scriiturii în clustere(sonore sau mute) la pian, acompaniată de ritmuri complementare la instrumentele aparținând celor 4 grupe de percuție. Muzica rezultată se încadrează în indicația scrisă de autor "Scherzando" a unei explozii vitale de sunete, percuții și efecte pulverizate în toate registrele ale unui aleatorism scris.

---

[16] "In partea a II-a si a IV-a fiecare atac al suflătorilor va fi precedat de o inspirație scurtă, luată din valoarea notei precedente. In partea a III-a, toate glissando-urile alămurilor sunt continui. Notele scrise pe parcursul glissandourilor indică, chiar când sunt in zigzag, puncte de trecere. Oprirea pe ele este interzisă."

Exemplul 3

Lui Constantin Ionescu - Vovu

MUZICĂ DE CONCERT

pentru pian, percuție și alămuri

AUREL STROE

I

MOTO PERPETUO

Scherzando ♩ = 144

Piano

senza suonare

tenuto sempre

8 bassa, senza pedale

Bongo 1

Bongo 2

Tamburo con corda

I

Bongo 3

Gran cassa

Guiro

Pianul solist este aici asemenea unui instrument de percuție (prin clusterele lui în diferite registre), dar care se combină și cu un instrument de culoare prin diversele moduri de atac folosite și cu alternări de nuanțe. Din când în când, intervale armonice degajate dintr-o gândire modală bine determinată alternează cu pointilismul de efecte. Este aici o scriitură manifest, o scriitură discursivă a unui Concert de pian “altfel” decat cele obișnuite, a unei metamuzici concertante.

Partea a II-a, *Armonia*, caracterizată prin absența pianului solist și a percuției, prin contrast de caracter, tempo (Poco maestoso) și scriitură aduce în prim plan instrumentele de alamă (4 corni, 4 trompete, 4 tromboni) cât și sintaxa polifonică(polifonia de atacuri) a unei muzici construite pe un mod de 10 sunete, structurat pe tronsoane a câte 4+2+4 sunete. Instrumentele, în divizii, ritmizează unul și același sunet pe tot parcursul părții plecând de

la nuanța de PP, ajungând prin creștere progresivă la ff și descrescând în final, după culminatie, până la PP.

Exemplul 4

Această *Armonia* este o parte a frumuseții sonore maiestuoase bazată pe funcția apropiere(creștere)-depărtare(descreștere) al unui material dispus vertical de sunete pure, non-vibrate, o parte de susținere, de echilibru, o parte a forței armonice, a marilor creșteri dinamice dar și a rezolvărilor eliberatoare. Ea va fi reiterată prin citare textuală la sfârșitul concertului, ca parte a IV-a.

Secțiune de elaborare, de sinteză, de tutti orchestral, *Delirando-ul* părții a III-a a *Muzicii de concert pentru pian, percutie si alamuri* este

centrul de greutate al întregului concert, spre care a tins, parcă întreaga desfăşurare a muzicii, având în prim-planul discursului muzical pianul văzut in ipostaza lui clasică, de instrument de virtuozitate solistică acompaniat de glissandele angoissante ale alămurilor şi de frenetismul percuţiei.

Exemplul 5

Prin scriitura trepidantă quasi toccata, pianul alternează aici momentele de efecte de clustere (în diverse ipostaze, cu glissandi sau repetări ostinate) cu scriitura cursivă, rapidă, de virtuozitate a acestui instrument cu claviatură ce intonează intr-un ritm egal, foarte rapid frânturi ale unui mod cu permutările, recurenţele şi inversările lui, adus permanent în noi ipostaze. Stroe suprapune aici palimpsestic straturi ale diverselor scriituri şi muzici: o muzică a clusterelor aduse intr-un ritm de toccata, o muzică a microintervalelor rezultate din glissandele alămurilor, o muzică a efectelor şi ritmurilor trepidante (la diversele instrumente de percuţie), o muzică modală de virtuozitate la pianul solist.

Toate aceste muzici sau tronsoane de muzici ce se succed sau se suprapun reprezintă o continuare, o dezvoltare la distanță a materialului părții I, o continuare obsesivă a disonanțelor și a freneziei materialului inițial trecând peste oaza de liniște și echilibru maiestuos al părții secunde.

Paradigmatizarea elementelor părților I-III și II-IV (asemenea rimelor încrucișate din prozodia lirică), determină un suflu al repetabilității, al reprizelor la distanță, asemenea unei necesități de revenire, de reîntoarcere (vezi Mitul antic grecesc al Eternei Reîntoarceri, în care Ființa absolută și principiul neființei și al materiei stau față în față, sufletul reîntorcându-se mereu la spiritul pur, la divinitate. Și aici secțiunile dionisiace, pământene, pline de patos ale părților *Moto perpetuo* și *Delirando* sunt continuate de acele muzici, de forță transcendentală, appolinice ale părților lente-*Armonia*-în care sufletul are ultimul cuvânt de spus).

Iata ce spunea Aurel Stroe despre fenomenul reîntoarcerii in muzică[17]:"Revenirea este devenirea identică a devenirii insăși. Repetiția în paradigmatizare(Veșnica Reîntoarcere) constă în a gândi acelașul pornind de la diferit. Veșnica Reîntoarcere este un test. Ceea ce revine nu e totul și nici marele sau micul ca părți ale totului sau ca elemente ale aceluiași."

Aici, in *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* doar repetarea finală este identică cu ea însăși (prin citare textuală în final a părții secunde), paradigmatizarea mediană (a părții a III-a) având doar rolul de a amplifica și a elabora, după o strategie bine gândită, elemente din muzica inițială(a părții I) dar și de a realiza climaxul expresiv și conceptual al întregului edificiu.

Tratarea fină a pianului solist, prin diversele tușe, modalități de atac și efecte aduce un suflu nou în conceptualizarea muzicii concertante, unde solistul nu este doar un interpret al unor muzici expresive și de virtuozitate, bine conturate într-o matcă tonală sau modală, ci poate să pună în mișcare o masă sonoră uriașă de clustere derulate, glissade, toccate, etufate sau martelate ce alternează cu pasaje de virtuozitate într-o diversitate iruptivă de câmpuri sonore.

---

[17] Cursul de vară de compoziție de la Bușteni, 1997

Fenomenul metamuzical angrenat de Aurel Stroe în acest opus vizează pe de o parte compoziția cu ontologie dinamică, ce implică continuități transformatoare, evolutive (partea a III-a) peste paradigmatizări ale unor secțiuni de echilibru (partea a II-a și a IV-a) controlate fiind de o gândire integratoare ce plasează fenomenul morfogenetic într-o "formă" palimpsestică de cuprindere.

Dincolo de aceste reveniri și elaborări se creează un nivel meta de comprehensiune și meditație ce situează *Muzica de concert pentru pian, percuție* ș*i alămuri* de Aurel Stroe în galeria lucrărilor inovatoare și de mare originalitate deschizătoare de drumuri.

Bibliografie:

Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românesti din a II-a jumătate a secolului XX,* Editura Muzicală a UCMR, București, 1997

Cibișescu-Duran, Iulia-*Structuri polimorfe în postmodernismul muzical românesc, Editura MediaMusica,* Cluj-Napoca, 2003

IULIA CIBIȘESCU-DURAN- CONSTRUCȚIE ȘI LIMBAJ ÎN LUCRĂRILE PROPRII: *CONCERT PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ NR.1 ȘI CONCERT PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ DE CAMERĂ NR.2*

(Lucrare prezentată la Simpozionul Internațional de Muzicologie în cadrul Festivalului *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*, București, mai 2014)

Compuse la început de secol XXI (2005, 2012), cele două ***Concerte pentru vioară*** se afiliază noilor tendințe și direcții ale muzicii românești contemporane: gândirea pe mai multe planuri ontologice, câștigarea dimensiunii meta în creație, noul modalism, construcția morfogenetică, polimorfia de muzici etc.

Formal, corespondențele conceptuale ale celor două concerte (structurarea în 3 părți contrastante, părțile I în formă de sonată, părțile II-pentastrofice și rondo-urile finale) conduc la idea unei matrici formale arhetipale în procesul elaborării arhitecturale a concertelor.

Limbajul modal în diversele lui ipostaze (prepentatonic, pentatonic, pentacordic cu sunete mobile, moduri cu aceeași finală, moduri cromatice cu sunete variabile, moduri cu transpoziție limitată) apare ca un "proteus" conceptual în elaborarea materialului muzical al celor două concerte pentru vioară.

Prin suprapunerea sau juxtapunerea temelor, a gesturilor muzicale, rezultatul sonor va determina apariția unui metalimbaj ordonator și generator a unei noi viziuni asupra textului muzical.

Dacă în partea I a ***Concertului nr.1 pentru vioară și orchestră,*** profilul temei I a orchestrei este unul exploziv, viguros, bazat pe un motiv ascendent ce descrie trisonul major-mărit

Exemplul 1

iar tema I a solistului aduce același motiv”rachetă”, dar de data aceasta în inversare și cu elemente variaționale

Exemplul 2

tema a II-a a formei de sonată se profilează la solist cu un ton cald, cantabil, pe un ostinato cu valențe conceptuale de ritual al unui motiv tricordal- la orchestră. Alternanța orchestră-solist, cât și suprapunerile celor două muzici diferite (polimorfia de muzici) conduc la un discurs al contrastelor ideatice prin existența celor două planuri ontologice diferite în derularea temei secunde.

Exemplul 3

Stretto-ul imitativ, pe compartimente orchestrale, evoluția paradigmelor tematice prin structurări în motive și submotive componente și joncționări în alte configurații, alternanța responsorială solist-orchestră cu acumulîri tensionale culminative sunt doar câteva dintre procedeele pe care le-am folosit în derularea tratării.

Exemplul 4

În cadrul Cadenței solistului (următorul segment formal), se distinge (pe lânga elementele de virtuozitate și de exploatare a posibilităților tehnico-expresive ale viorii soliste: flagiolete, glissando-uri cu note duble, succesiuni de acorduri arpegiate, bariolaje etc.) polimorfia orizontală, acea

juxtapunere de gesturi muzicale aparținând unor muzici diferite (de proveniență tematică), care vor coexista în același spațiu ontologic, cuprinderea lor necesitând existența unei gândiri caleidoscopice stratificate pe mai multe planuri de cunoaștere.

Exemplul 5

Repriza inversă se doreste a fi o ieșire, o evadare din cadrul implacabil al ostinato-ului orchestrei printr-un text improvizatoric-rubato la vioara solistă.

Exemplul 6

Marea aglomerare tensională prin diminuții ritmice, aleatorism controlat, suprapuneri de motive tematice, de gesturi muzicale- concretizată printr-o culminație explozivă va fi succedată de o Coda contrastantă ca scriitură și expresie, o coborâre izoritmică din înalt a întregii orchestre spre cele mai grave sunete.

Exemplul 7

Poco meno mosso
117
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Hr.
Tr.
Piatti con arco
Violino solo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mp
pp
decresc.

Această Codă este un element neparadigmatizat în economia întregii lucrări, ca o intrebare ce-și asteaptă răspunsul. Paradigmatizarea ei o voi realiza în altă lucrare compusă un an mai tarziu (în 2006), *Sonata a II-a pentru vioară și pian* (lucrare distinsă cu Premiul Uniunii Compozitorilor-Filiala Cluj), în care se prefigurează răspunsul la retorica ideii coborârii de la cer la pământ prin seninatatea flagioletelor ultime din registrul supraacut al viorii.

Partea a II-a a *Concertului* debutează cu o secțiune orchestrală a monodiilor acompaniate, a solo-urilor instrumentale cu preluări motivice, generatoare a melodiei de timbre ce punctează un material modal tricordal, tritonal cu deschidere spre tetratonie și pentatonie într-un flux al desfășurărilor acumulative spre momente de mare amploare tensională. **Exemplul 8**

Lirica viorii soliste, conceptual fiind o expresie a luminii, uneori contorsionată de creșteri dramatice, aduce materialul modal într-o desfășurare progresivă prin tehnica amplificării, plecând de la o matrice

modală tricordală, cu amplificare la tetracord, pentacord, hexacord, heptacord.

Exemplul 9

Din punct de vedere formal, partea secundă, acel pentastrofic al îmbinării formei de lanț cu forma cu repriză, unde penultima verigă a lanțului, duo-ul solist-vibrafon, cu polimorfia lui de limbaje muzicale (ostinato-ul cu material pentacordic pe finalis Fa# -la vibrafon și descrierea prin adăugare de sunete a unui mod Doric cu treapta a VII urcată, pe finalis Sol- la vioara solistă) aduce liniștea și seninatatea “albastrului de Voroneț”, după cum afirma maestrul Emil Simon.

Exemplul 10

Repriza finală, reiterarea materialului inițial, cu solo-urile instrumentelor de suflat și flageoletele viorii soliste, acea ascensiune spre înalt într-o mare decreștere tensională și oprire pe unisonul Do# , în supraaacut, al întregii orchestre, va fi încheiată prin meditația dureroasă a motivului tricordal aflat la antipolul sonor, al viorii soliste.

Scherzando-ul părții a III-a, subliniat prin ritmul punctat al temei I, prin structuri ritmico-melodice scurte și pregnante, imprimă întregii secțiuni finale un caracter ”giocoso”, plin de temperament și avânt.

Exemplul 11

Ca formă, descrie tiparul nonretrogradabil ABACDCABA, a îmbinării rondo-ului tritematic cu forma de Scherzo (unde segmentul median, axa de

simetrie a tiparului formal, D- la măsura 147- are rolul de Trio), nelipsind cadența solistică, sintetică, plină de virtuozitate, înaintea reprizei finale.

Din cele 3 teme ale Rondo-ului, tema a II-a (segmentul B-la măsura 49) este heterogen, polimorfic compusă, construcția ei rezultând prin suprapuneri de limbaje muzicale diferite care coexistă în același spațiu al desfășurării: limbajul muzical al coralului suflătorilor, monumental, în valori ritmice largi, cu limbajul momentelor de improvizație în diminuție ritmică- la vioara solistă.

Exemplul 12

54
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Hr.
Tr.
p
p con sord.
Perc.
Violino Solo
f
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.

Având o paletă orchestrală mai restrânsă (doar percuție și corzi), ***Concertul al II-lea pentru vioară și orchestră de cameră*** respectă în linii mari matricea formală a primului concert, acordând o mare importanță evidențirii discursului solistic (cu intreaga gamă de efecte timbrale și artificii tehnice), a raportului solist-orchestră în configurațiile tematice sau de travaliu dezvoltător, în dialog responsorial dar și în momentele polimorfice de suprapuneri de limbaje sau gesturi muzicale diferite.

În prima parte a *Concertului* (scrisă tot în tiparul formal de sonată bitematică), caracterul evolutiv, dinamic al temei I (de profil modal cromatic nonoctaviant), ce combină dezvoltarea celular-motivică cu pasaje figurative cu rol tensional

Exemplul 13

Moderato MM=78
Percussion
Drum Set
(Percussion II)
Gran cassa
Violin
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

va conduce spre o culminație în tutti, cu motive repetitive urmată de un segment descendent, cromatic, de relaxare la vioara solistă.

Exemplul 14

Tema a II-a, construită frazeologic, expresivă, rubată, aduce un melos de sorginte lăutărească a unor moduri cromatice cu aceeași finală, cu envisajări nonoctaviante în desfășurări motivice, icneli de apogiaturi, conduceri culminative în tabloul desfășurării muzicale a primei părți.

Exemplul 15

54 Poco rubato MM=60

Perc.

Dr.

Triangolo

Gong thailandez

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p pizz

arco

Travaliul dezvoltător parcurs în cele 4 etape ale tratării evidențiază efecte de culoare în scriitura viorii soliste și a instrumentelor de percuție (vibrafon, temple-blocks, trianglu, gong thailandez), o retorică a lirismului în motivica expresivă a instrumentului solist (etapa I), dar și caracterul ludic, buf în scriitura antifonică, în ritm giusto, solist-orchestră (etapa a II-a) sau cu valențe de horă lungă (etapa a III-a).

Exemplul 16

Repriza incompletă (doar tema I) se profilează la vioara solistă pe fundalul unui dans ostinat cu funcție de acompaniament al coardelor și percuției, ca un manifest al începutului reinventat într-o ipostază paroxistică, generând o suprapunere plină de vervă, culminativă, de gesturi muzicale diferite.

Exemplul 17

Partea a II-a, scrisă în formă pentapartită de tip ABCDA, combinând, la fel ca în primul concert, forma de lanț cu cea cu repriză, debutează cu o temă modală pe finalis Fa#, asemenea unei legănări, la vioara solistă contrapunctată de marimba și acompaniată de orchestră. Este aici o melodică tetracordală (de remarcat tetracordul micșorat) în ritm discursiv, ostinat, cu repetări de sunete, cu opriri pe semicadențe, ce amintește de fondul expresiv al melodiei populare culese de mine, cu ani în urmă, din satul Râşca, jud. Cluj.

Exemplul 18

186 **Andante MM=50**

Perc.
Dr.
Marimba
Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

A doua secțiune, B (la măsura 212), improvizatorică, de amplă desfășurare, cu scriitură arpegiată nonoctaviantă, are rolul de a evidenția vioara solistă prin pasaje de virtuozitate, martelatto, spicatto, alternări de registre într-o scriitură dialogată, antifonică solist-orchestră, alternând cu elemente polimorfice de suprapuneri de planuri.

Exemplul 19

Sectorul central al părții, C (la măsura 253), o fugă la 6 voci cu o desfășurare prescurtată (doar un episod și o repriză mediană), utilizează o temă serială de 14 sunete (11+3 sunete repetate) în ritm giusto-silabic, aducând un puternic contrast de factură și orchestrație față de segmentele anterioare.

Exemplul 20

și conducând culminativ spre secțiunea D (la măsura 321), care se bazează pe dialogul solist- orchestră în configurarea trepidantă a materialului sonor.

Repriza dinamică reiterează materialul primei secțiuni, de data aceasta ca o expresie a durerii redată prin tema lirică, discursivă, adusă în registrul grav de dublele viorii soliste, contrapunctată imitativ de marimba și vibrafon pe fundalul pedalelor de clustere ritmizate, gen ison, ale orchestrei. Este aici o conducere progresivă a discursului muzical din registrul grav, cu întregul lui patetism, spre un climax expresiv solist-coarde în registrul acut care, ulterior, își va găsi rezolvarea prin melodica unduitoare, descendentă a viorii soliste acompaniate de tremollo-ul gran-cassei și pedala ritmizată a contrabașilor.

Partea a III-a, în formă de rondo monotematic (cu schema formală în urmatoarea configurație: ABCADA+ Coda), aduce un caracter "giocoso" desfășurării muzicale, atât prin tema scherzată, plină de vervă a viorii soliste, prin ritmul săltăreț al acompaniamentului orchestrei cât și prin instrumentele de percuție folosite: tamburina și maracasul, care oferă un caracter dansant.

Exemplul 21

Allegretto giocoso MM=100
381
Maracas
Perc.
mp
Tamburina
Dr.
p
Vln.
mf
batutta
Vln. I
p
batutta
Vln. II
p
batutta
Vla.
p
batutta
Vc.
p batutta
Cb.
p

În primul episod al rondo-ului, atmosfera apăsătoare, sumbră, tensionată a ostinato-ului orchestrei este însuflețită prin suprapunerea polimorfică a melodicii temei I- explozivă, plină de dinamism a primei părți a concertului, la vioara solistă. Este aici o polimorfie a două muzici diferite care coexistă în aceeași dimensiune temporală, fiecare aparținând unui alt spațiu existențial și care determină o ciocnire ontologică a două paradigme diferite. Polimorfia generată de suprapunerea acestor două muzici diferite este benefică prin contrastul puternic pe care îl aduce în peisajul părții finale a concertului, prin metamuzica și ciclismul pe care îl crează.

Exemplul 22

420

Perc.

Dr.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

De remarcat în prima repriză tematică suprapunerile polimorfice a două tipuri diferite de scriituri: cea tematică de la vioara solistă și cea repetitivă izoritmică, cu rol de conducere culminativă, la orchestră.

Exemplul 23

Episodul D- cu rol expresiv și cantabil, generează contrastul prin schimbarea de tempo (Andante), prin indicația "espressivo" la vioara solistă, prin instrumentele de culoare folosite vibrafon, gong thailandez, trianglu, prin scriitura improvizatorică, la solist, îngânată de isoanele orchestrei de coarde într-o desfășurare plină de lirism.

Exemplul 24

Cadența solistică ce urmează va oferi un plus de patetism și tensiune dramatică întregii părți a concertului- prin ostinato-urile succesiunilor de acorduri disonante și a polifoniei latente în alternările fruste de registre, în scriitura sintetică ce amalgamează motive tematice din părțile precedente, cu intreaga lor încărcătură expresivă.

Exemplul 25

Repriza finală readuce atmosfera inițială prin tema plină de vervă, scherzată, care de data aceasta va fi imitată pe rând de toate compartimentele orchestrei de coarde într-o frenezie plină de virtuozitate și dezinvoltură.

Exemplul 26

Ultima verigă a rondo-ului final, coda izoritmică, în tutti orchestral și ritm trepidant este o încununare a optimismului și bucuriei de a trăi, un triumf al ludicului asupra elementelor tensionale ale existenței.

Exemplul 27

Metadiscursul poetic, bazat pe polimorfia de limbaje, pe construcția heterogenă a conglomeratelor și evoluțiilor sonore, generează în ambele concerte o dimensiune caleidoscopică a fenomenului muzical la nivel de distanțare și reflecție filozofic-poetică asupra textului muzical.

Primele audiții absolute ale ***Concertelor pentru vioară și orchestră***- în 8 aprilie 2010, cu Filarmonica de Stat Sibiu (Concertul nr.1) și 22 mai 2014, cu Filarmonica de Stat Bacău (Concertul nr.2), solist: Eugen Cibișescu-Duran, dirijor: Iulia Cibișescu-Duran cât și interpretările ulterioare: cu Filarmonicile de Stat din Râmnicu-Vâlcea (2011), Satu-Mare (2012), Bacău (2012- Concertul nr.1), Arad (2017, Concertul nr.2) au înscris lucrările în sfera evenimentelor concertante ale muzicii românești contemporane.

SIMFONIA I DE TIBERIU OLAH

(Lucrare prezentată la Simpozionul International de Muzicologie în cadrul Festivalului *Săptamâna Internațională a Muzicii Noi*, București, 26 mai 2018)

Personalitate marcantă a muzicii românești și universale, Tiberiu Olah se înscrie în istoria muzicii contemporane printr-un stil inconfundabil , al amplelor arhitecturi bazate pe structuri generatoare de sorginte folclorică, în care matricile arhetipale axate pe polaritatea consonanță-disonanță, spațializare-temporalitate, stratificare-metastilism își găsesc corespondențe într-o gândire sintetică integratoare.

Autor a peste 90 de lucrări camerale, simfonice, concertante, vocal-simfonice, muzici de film și de scenă, Tiberiu Olah trasează un drum propriu, bine conturat în evoluția muzicii românești, în care gândirea modală, citatul văzut ca punct de reper " cu multiple semnificații culturale"[18] în construcția marilor edificii sonore(vezi *Simfonia a III*-a, *PaROdiSSINIana* , *Metamorfoze pe un Capriciu de Paganini* etc),apelul la sugestia plastică(vezi *Coloana infinită, Poarta sărutului, Masa tăcerii*) la imagine și scenariu(vezi tablourile simfonice *Mihai Viteazul*, *Evenimente 1907*), cât și minuțiozitatea de un mare rafinament în elaborarea discursului muzical, conduc la un mod personal de abordare și creere a muzicii.

În *Simfonia I* (lucrare de tinerețe, începută în perioada studiilor de Conservator și terminată în anul 1955), Tiberiu Olah așează în prim planul construcției formale structurarea în 3 părți închegate în tipare bine definite (partea I în formă de sonată bitematică cu repriză inversă, partea a II-a în formă de lied tripartit, cu mijlocul în formă de fugă, partea a III-a în formă de sonată bitematică), fiind precedate de un "Motto" introductiv cu rol ciclic, generator al intregului material. Acest "Motto", cu un caracter eroic, dramatic, meditativ- axat pe două celule motivice: celula x, tetratonică, cu deschidere spre pentatonie, având o desfășurare ascendentă și celula y,

[18] Olguta Lupu-site-ul www.tiberiuolah.ro

tricordală, descendentă- va strabate ca un “fir roșu” întreaga simfonie, determinând și influențând evoluția întregului material.

De remarcat, pe parcursul desfășurării muzicale a Motto-ului, minuțioasa și spectaculoasa evoluție a celulelor motivice, ele transformându-se și joncționând dinamic spre structuri modale complexe.

Straturile melodice ale Motto-ului, pentatonia anhemitonică (având la bază tetratonia celulei motivice x, la violoncelli și contrabassi) și melodica tricordală care prin adiție de sunete generează structuri modale complexe (la clarinet și clarinet bas), combinând diatonismul cu o gândire cromatică atât în armonizarile frazeologice cât și in joncționările evolutive ale motivelor, conduc la un segment construit pe o mare creștere tensională, o muzică germinativă de o deosebită forță expresivă care are nu doar un rol introductiv, ci și unul generator al intregului material al simfoniei.

Exemplul 1

Tema I, de esență pentatonică (de melos folcloric), cu înveșmântări cromatice în acompaniamentul contrapunctic, bazată pe melodica celulelor generatoare ale Motto-ului, țâșnește intr-un ritm giusto-silabic pregnant la vioara I, ulterior cu preluări imitative la suflatorii de lemn. Profilul melodic al ei, o îngemănare a celulelor motivice arhetipale x și y, ancorat melosului cântului popular de hora, în metru ternar, cu dialogări imitative și reliefări timbrale, evidențiază un caracter marcat, dinamic, cu punctări frazeologice de acorduri la intreaga orchestră, aducând un suflu trepidant întregii desfășurări muzicale.

Exemplul 2

Pornind de la o a doua expunere a temei I, gândită ca un segment flexibil, de acumulare, climax și apoi descreștere tensională, cu rol de legătură, puntea elaborativă conduce discursul muzical spre noul segment formal, al temei a II-a.

De-o frumusețe expresivă inegalabilă, doinită, alcatuită dintr-un motiv tritonal (cu un "corda da recitare" pe Fa diez) și unul tetracordal descendent, având ca rezultantă un mod hexatonal cu finalis pe Si, tema a II-a se impune prin expresivitatea melodică, acel "dolce", asociat cu timbrul clarinetului (ulterior al flautului și al celestei) pe un acompaniament îngânat de pedale(la harpă, vioara II și violă).

Exemplul 3

Concluzia temei a II-a, acel mers acordic descendent suplu orchestrat, în flagiolete la corzi (dublate de clarinet și clarinet bas) și "con sordino" la corni, dizolvă și rarefiază până la stingere frumoasa melopee a temei secunde.

Exemplul 4

Cele 3 etape de tratare elaborează dialogat-responsorial, cu schimbări de tempi și de caracter (etapa I), cu dezvoltări fugate (etapa a II-a), cu creșteri ample bazate pe pasaje rapide, de virtuozitate ce conduc spre culminație (etapa a III-a) materialul Motto-ului cât și al celor 2 teme contrastante.

Exemplul 5

O atenție deosebită acordă Tiberiu Olah fugato-ului, făcând apel la sintaxa polifoniei imitative fugate baroce, pe care o corelează limbajului melosului folcloric românesc creind o rezultantă sonoră a unei muzici ce vorbește despre altă muzică, din alt timp. Este vorba aici despre fenomenul metamuzicii, care în creația lui Olah există încă din perioada de tinerete, cum este și cazul Simfoniei I. În lucrarile sale de maturitate, fenomenul metamuzicii este și mai evident prin apelul la "sintagme muzicale desprinse din lucrări de Beethoven sau Mozart"[19](vezi Simfonia a III-a-*Metamorfoze pe Sonata Lunii*, Simfonia a V-a -*"Giocosa*", *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus*) sau la citate muzicale (vezi *Metamorfoze pe un Capriciu de Paganini*) pe care le va elabora intr-un mod propriu creind acea metamuzică, conținând conotații culturale, de o mare complexitate.

După un segment armonic, de tranziție, în care blocurile sonore acordice sunt gândite într-o mare descreștere tensională, repriza falsă și inversă readuce atmosfera temei a II-a, cu isoanele și doinirile ei pe o altă poziție de înălțime, pe un alt finalis decat în expoziție. Ulterior, acest finalis se va schimba pe alte sunete în funcție de imitațiile ce se vor realiza la diferite instrumente.

[19] Olguta Lupu, site-ul www.tiberiuolah.ro

Concluzia temei secunde, având de data aceasta un rol antagonist, de acumulare tensională, conduce spre tema I, prezentată "con tutta la forza" intr-o variantă nouă de orchestrație.

Exemplul 6

Coda elaborativă bazată pe materialul temei I adus în imitație la flaut și clarinet pe un fundal de acompaniament omofon modal, în acorduri majore și minore, gândit responsorial, la harpă și corzile grave, stinge întreaga tensiune ritmată în giusto-silabic, a temei I, printr-un "perdendosi" în final, de pedale.

Exemplul 7

Debutând cu un coral la alămuri înterupt de murmurul percuției, cu reverberații de flauți și clarineți, unde melodica celor 4 note ale motivului inițial circumscriu 2 tricorduri gândite pe baza cromatismului întors ale unui tronson al modului inițial al Motto-ului, partea a II-a, în formă de lied tripartit, lasă câmp liber evoluțiilor atât în prima secțiune-acel coral al alămurilor ce dialoghează(cu momente de întrerupere la instrumentele de percuție) cu suflătorii de lemn, în fuga mediană, unde tema de fugă este bazată tot pe cromatismul întors, asemenea melodicii generatoare a Motto-ului , cât și în repriza coralului, care conține elemente de fugă mai dezvoltate dar și o reluare a temei, cu aspect concluziv.

Amprenta Motto-ului inițial apare nu numai în melodica discantului coralului ci și în armonizarea lui, pe care Tiberiu Olah o face pe baza armoniilor modale de cvartă-cvintă, dar și pe baza unui bimodalism de esență bartokiană, rezultat al suprapunerilor straturilor melodice aflate în relație de pol-antipol.

Exemplul 8

Secțiunea mediană debutează cu o temă de fugă, prezentată inițial la trompeta 1” con sordino”, envisajând melodica *celulei y* a Motto-ului într-o desfășurare de cromatism întors, utilizand cele 4 sunete ale coralului inițial dispuse în altă configurație și care descriu tricordul în 3 ipostaze intervalice: 2M+2m, 2m+2m, 2m+2M.

Aceste 4 sunete generatoare vor fi ulterior transpuse, permutate și secvențate constituind tema de fugă, gândită într-o configurație bivalentă : pe de o parte, proveniența ei fiind din celula tricordală y, adusă în inversare, secvențată și variată, devenind prin adiție tetracord cromatic, și alcătuind 2 profile melodico-ritmice, cu structurări interioare secvențiale, unul izoritmic în valori de pătrimi, având o curbă melodică ascendentă (la trompeta 1), iar celălalt, mai rapid, în ritm punctat, având o curbă melodică descendentă (la vioara I), aceste două profile fiind în relație complementară unul cu celalalt, la nivel expresiv și semantic. Pe de altă parte, motivul inițial al temei de fugă provine din motivul de 4 sunete al coralului inițial+reiterarea lui transpozitorie (la cvarta ascendentă), cât și din evoluția motivului atât ritmică (ritm punctat) cât și melodică. Acestă configurație bivalentă a temei de fugă îi conferă o nouă dimensiune estetică, a intersecției semantice între Motto-ul inițial și Coralul părții secunde.

Exemplul 9

Olah elaborează o expoziție de fugă(fugato) la 12 voci, în care intrarea instrumentelor în țesătura polifonică imitativă se face printr-o gradare bine gândită a tensiunii, cu acumulare progresivă de voci, printr-o creștere a densității orchestrale și care va culmina cu repriza Motto-ului.

Exemplul 10

Maestru al marilor acumulări tensionale, ca rezultat al evoluțiilor ample gândite pe suprafețe mari temporale, Tiberiu Olah este și un ingenios arhitect al schimbărilor magistrale de puls și flux, schimbări plasate în punctele cheie ale articulației formale. Astfel, pe fondul marii acumulări polifonice a fugato-ului, în punctul culminant al lui, Olah plasează repriza secțiunii culminative a Motto-ului, fapt care va implica o derogare de puls,

de metru (6/4), de tempo (mult mai rapid), de dinamică (fp), de articulație("col legno" la corzile grave), de ritm(giusto), de atmosferă (joncționarea unui segment culminativ cu unul de efecte timbrale și de expresie). Această repriză a Motto-ului va fi continuată cu o repriză a coralului , într-o nouă orchestrație, cu elemente de fugă mai dezvoltate, muzica rezultată fiind o muzică născândă, pulsatorie, o muzică ce se construiește pas cu pas din propriile-i elemente aduse în configurații noi, asemenea păsării Phoenix, ce se naște din propria-i cenușă, din propriile-i reveniri.

Rarefierea finală, dupa acel "appassionato" concluziv, aduce un respiro, o îngânare în flagioletele harpei, frullato-ul flauților, în pedalele "con sordino" ale cornilor și trombonului dublate de acel "lasciar vibrare" al tam-tam-ului și al trianglului, atmosferă ce pregătește Coda tematică și elaborativă.

Exemplul 11

care are rolul de a rememora motivul inițial al coralului și al temei de fugă.

Partea a III-a, Allegro ritmico, scrisă în formă de sonată bitematică,fiind un răspuns la distanță dat părții I, debutează cu un acompaniament ostinat de o măsură la contrabași cu punctări de pian și harpă a unei melodici aparținând unui mod hexatonal cu finalis pe Re a cărui scară are ca interval generator sexta, modul fiind alcatuit dintr-o esalonare a 3 sexte mici joncționate prin interval de secundă mică: re-si bemol, la-fa ,mi-do. Peste acest acompaniament, ce crește în intensitate prin adiționare de instrumente, se profilează tema I, hexacordală, intonată responsorial la corni versus oboi și clarineți. **Exemplul 12**

Această temă I eșalonează tronsoane ale unor moduri cu același finalis, oscilând între pentacordul frigic și cel lidic, între diatonism și cromatism.

Motivele temei cuprind progresiv intreaga orchestră culminând cu o secțiune în Tutti, puntea, cu pasaje de virtuozitate implicând celula motivică y, tricordală, cu permutările, translațiile, inversările și adițiile ei în opoziție cu o melodică a cvartelor eșalonate descendent sau în viziune tetracordală, provenind din materialul generator(mai ales celula motivica x) al Motto-ului.

Exemplul 13

După modelul evoluției temei I care culmina cu puntea, evoluția punții va culmina cu tema a II-a, care are un profil tetratonal, în valori ritmice largi, prezentată polifonic imitativ la alămuri și contrapunctată de o țesătură de pasaje cromatice repetitive la lemne și corzi. Această temă secundă, structurată polimorfic(ca o suprapunere de gesturi muzicale diferite) și adusă pe un vârf expresiv tensional, are concizia unei secțiuni unice eliberatoare, pline de forță și măreție, cu o articulație bine realizată, determinând culminația întregii expoziții.

Exemplul 14

Un segment de trecere cu imitații ale celulei tricordale y (în varianta de secundă mărită+secundă mică), cât și pasajul expresiv de la clarinet a carui melodică este o contopire a celulelor generatoare x si y ale Motto-ului, realizează trecerea spre dezvoltare, care intr-o prima fază va trata materialele tematice anterioare aparținând celor 3 părți (celulele x,y, cromatismul întors al coralului părții a II-a, temele părții a III-a), iar în cea de-a doua etapă va trata printr-un fugato la 7 voci materialul temei a II-a din partea I. Tema acestui fugato, frazeologică, pentatonică anhemitonică, într-un ritm giusto și cu indicația scrisă de autor “f risoluto, uguale, con virtuozita”, intonată într-un stretto foarte dens de instrumentele de alamă, aduce ceva din parfumul “odei bucuriei” beethoveniene prin profilul ei, prin consonanțele , repetitivitatea și caracterul ei franc, invincibil în toate ipostazele creșterii ei grandioase, care va culmina cu repriza dinamică a părții.

Exemplul 15

Orchestrată diferit, aducând în prim planul desfășurării, la început, acel acompaniament în absența temei, construit pe un mod hexatonal cu finalis Re, ce are ca celulă generatoare intervalul sextei mici, repriza dinamică se impune prin conceptia de sinteză a lui Tiberiu Olah în reexpunerea materialelor tematice, a Motto-ului cât și pe transformarea și evoluția lor.

Eșalonând imitativ și acumulativ pasajele cromatice la diverse grupe de instrumente, juxtapunându-le sau suprapunându-le, Olah creează aici o polimorfie de limbaje muzicale (aparținând diferitelor construcții tematice), realizând o frenezie a finalului apoteotic.

Exemplul 16

Scrisă în aceeași perioadă cu *Cantata pentru cor de femei, două flaute, instrumente de coarde și percuție, pe vechi texte ceangănești(1956), cu Cvartetul de coarde(1952), Sonatina pentru vioară și pian(1952), Echinocții I-trio pentru voce înaltă fără text, clarinet și pian(1957) sau Trio pentru clarinet, vioară și pian(1953*), *Simfonia I* se impune ca o lucrare cu incărcătură vizionară, germinativă a creației olahiene prin procedeele elaborative și de sinteză în construcția materialului, prin abordarea formelor muzicale ample care permit o "cât mai largă dezvoltare a materialului muzical"[20] prin simbioza dintre un limbaj muzical modal de esență folclorică și formele aparținând unor epoci anterioare(fuga, sonata, liedul), printr-o muzică sugestivă cu o încărcătură filozofic-dramatică proprie acestui mare creator al veacului XX.

Preocuparea pentru o minuțioasă structurare și evoluție a unui material modal arhetipal generator (unde amprenta stilistică neoclasică se afirma "ca influență a muzicii lui Bartok", ca "întărire a simțului formei, a tiparelor clasice în accepțiune modernă"[21], prin "echilibrul beethovenian al construcțiilor sale, prin tehnicile dezvoltătoare și variaționale sprijinind idea proprie compozitorului"[22]) ce constituie baza marilor construcții formale, preocuparea pentru sonorități consonante, diatonice juxtapuse sau suprapuse melodicilor cromatice într-o conexiune temporală generatoare de sensuri conceptual –filozofice, metalimbajul, organizarea timpului muzical cât și întreaga viziune creatoare și de sinteză a autorului "Originalității în muzică"[23], determină înscrierea lui Tiberiu Olah în istoria muzicii ca fiind unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai componisticii contemporane românești și universale.

---

[20] Prefața semnată de Silvian Georgescu la partitura *Simfoniei I* de Tiberiu Olah, Editura Muzicală, București,1964

[21] Daniela Roxana Lomnășanu, *Repere stilistice în creatia lui Tiberiu Olah*, în Tribuna muzicologică nr.1/1985,pg.57

[22] Irinel Anghel-*Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, pg. 20, Editura Muzicala a UCMR,București, 1997

[23] Studiu publicat de Tiberiu Olah in Revista România literara,1977

Bibliografie

Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX,* Editura Muzicală, București, 1997

Cibișescu-Duran, Iulia-*Structuri polimorfe în postmodernismul muzical românesc*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002

Georgescu, Silvian, *Prefața* la partitura *Simfoniei I* de Tiberiu Olah, Editura Muzicală, București, 1964

Lomnășanu, Daniela Roxana, *Repere stilistice în creația lui Tiberiu Olah*, în Tribuna muzicologică nr.1/1985

Lupu, Olguța-site-ul www.tiberiuolah.ro

AMINTIRILE MELE DESPRE MAESTRUL SIGISMUND TODUȚĂ

(Lucrare prezentată la Simpozionul de Muzicologie al Festivalului International "*Sigismund Toduță*", ediția I, Cluj-Napoca, mai 2008, cât și la Simpozionul Internațional de Muzicologie *Aniversările muzicale*, ediția a IV-a, Brașov, 2009)

L-am cunoscut pe maestrul Sigismund Toduță în anul 1984, elevă fiind în clasa a XII-a la Liceul de Muzică din Cluj (la clasa de pian a doamnei prof. Zoița Sfârlea).

Familia mea, care locuia în Piatra – Neamț avea ca și prieten de familie pe părintele romano-catolic Petru Martinescu. Acest om, de o generozitate și de o spiritualitate deosebită, știind că mă pregatesc să dau admitere la Conservator, a dorit să-mi scrie o scrisoare de recomandare către maestrul Toduță pe care îl cunoștea din tinerețe, atunci când iși desăvârșise studiile, la Roma. Tot atunci, maestrul Toduță studia la Academia Santa Cecilia din Roma și în paralel la Pontificio Instituto di Musica Sacra, iar în timpul liber se plimba cu părintele Martinescu, discutau filosofie, literatură, istorie; erau doi tineri români veniți la Roma pentru a învăța, a se perfecționa și a discuta idei înalte.

Prima întâlnire pe care am avut-o, împreună cu părinții mei, cu maestrul Toduță a însemnat pentru mine un moment de elevare spirituală. Urcând scara interioară a casei de pe strada Căliman nr. 13 (actuala stradă Sigismund Toduță, din Cluj), ne-a întâmpinat în prag maestrul cu zâmbetul lui cordial și cu ospitalitatea-i binecunoscută.



Ce m-a frapat cel mai mult la dânsul a fost modul curtenitor și distins în care vorbea, politețea desăvârșită, bunăvoința și modestia cu care se apleca în discuții asupra mea, în răspunsurile la întrebările pe care i le puneam cu naivitatea și indrăzneala unei tinere muziciene la inceput de drum.

Ne povestea despre anii lui de perfecționare la Roma, despre studiul foarte minuțios al pianului, cu Alfredo Cassella, dar și al compozitiei și al contrapunctului cu Pizetti ,la Academia Santa Cecilia cât și despre doctoratul pe care și l-a susținut la Institutul Pontifical pentru Muzica Sacră din Roma.



A avut în câteva rânduri amabilitatea de a-mi asculta programul pentru admiterea la facultate, între piese figurând Liszt- Mefisto Vals și Beethoven – Sonata in re minor op.31 nr.2, dându-mi atât indicații de conducere a discursului muzical, cât și indicații pur tehnice, de articulație sau de lăsare a greutății brațului în pian.

Deși maestrul Toduță imi spunea ca sunt o foarte bună pianistă și că stăpânesc foarte bine repertoriul pentru admitere, nu am fost admisă ca studentă la pian.

Dezamagită, aproape că mă hotărâsem să mă pregătesc pentru facultatea de medicină. Maestrul Sigismund Toduță a fost cel care, încurajându-mă, mi-a sugerat că aș putea să mă pregătesc pentru anul urmator ca să dau admitere la muzicologie sau compoziție. Și chiar dânsul mi-a sugerat cu cine aș putea să mă pregătesc la Piatra Neamt. Era vorba despre o absolventă eminentă de muzicologie, profesoară în Piatra Neamț, doamna Carmen Apopei.

Reușind anul urmator la muzicologie și trecând din anul al doilea la compoziție, la clasa Acad. prof dr. Cornel Țăranu, am avut permanent conștiința că această cale sugerată de maestrul Toduță și această schimbare de opțiune, de la pian la compoziție, a fost nu numai benefică, dar mult mai interesantă și mai creativă pentru personalitatea mea.

Întotdeauna când părinții mei veneau la Cluj, îi făceam negreșit o vizită și maestrului Toduță, care ne primea de fiecare dată cu același zâmbet frumos și cu aceeași curtenitoare prezență. Niciodată nu lipseau prajiturelele delicioase făcute de sora maestrului și nici înălțătoarele cuvinte, de o elevată spiritualitate ale maestrului. Tatăl meu făcea fotografii, iar mama mea i-a dăruit o dată cu dedicație maestrului un tablou pictat de ea. Maestrul a fost deosebit de încântat, i-a mulțumit și a pus tabloul la loc de cinste în camera sa.



Îmi amintesc de maestrul Toduță și prin prisma unor colaboratori de ai săi, de exemplu prin prisma cuvintelor elogioase ale profesoarei mele de pian de la Academia de Muzică, d-na Ileana Ianki- Prada, o pedagogă și o artistă deosebită care a avut onoarea de a-i cânta maestrului câteva cicluri de lieduri și de a le lucra cu el. A fost o colaborare extraordinară, maestrul reliefându-i modalitățile de interpretare și de evidențiere a sensurilor latente

ale muzicii sale în interpretarea pianistică. Și aici, doamna prof. Ianki-Prada îmi povestea cum lucrau pe evidențierea anumitor sunete din pachetele de acorduri, sunete ce imaginau o polifonie latentă.

Deasemenea, profesorul meu de dirijat, maestrul Emil Simon, care avea o considerație deosebită pentru maestrul Sigismund Toduță, mărturisea într-un interviu : " Maestrul Sigismund Toduță, continuatorul lui Antonin Ciolan, la direcțiunea Filarmonicii Transilvania din Cluj, a fost profesorul meu de compozitie și pot sa spun ca am avut privilegiul de a-l cunoaște îndeaproape(...) Clasa noastră de compoziție nu era numeroasă: câte 1-2 studenți în fiecare an. Maestrul venea la cursuri cu o punctualitate extraordinară, încât puteai să-ți potrivești ceasul după apariția sa. Îmi aduc aminte că odată l-am așteptat pe culoar; domnia sa a trecut imperturbabil pe lângă noi, a intrat în clasă și a închis sec ușa după el. Atunci ne-a spus că studentul își asteaptă profesorul în bancă, acesta fiind cel care intră ultimul în sala de curs și închide ușa (...). Pentru a înțelege exigența maestrului, este suficient să amintesc că modul său de a număra exemplele la liedul bistrofic era următorul: <Pentru data viitoare vă rog să scrieți ca temă unul-douăzeci- treizeci de exemple.>. Nu cunoștea numeralele 1-2-3, ci 1-20-30. Mai greu era când trebuia să scriem 20- 30 forme de sonata (...) Sigur că glumele de acest fel erau gustate atât de domnia sa cât și de noi dupa ce ne-am lămurit că sub aparenta severitate și sub ironia de calitate, rostită din vârful buzelor, se ascundea un om de o bunătate extremă."

Mezzosoprana Edith Simon, care i-a cantat multe lieduri maestrului, afirma, într-o discuție, că maestrul Toduță era un artist extrem de exigent în privința interpretării lucrărilor lui, interpreții trebuind să învețe foarte bine lucrările înainte de a-l chema pe maestru la repetiții. Maestrul asista la toate repetițiile la care era invitat și dădea indicații nu numai pianistului (știindu-se că partitura pianistică a lucrarilor sale era destul de dificilă), dar și soliștilor vocali. Maestrul Toduță considera, dupa cum spunea doamna Edith Simon, că cel mai greu este să scrii lied și cvartet de coarde.

Dintre poeții contemporani români, înafară, bineințeles de Lucian Blaga pe care il venera, poeta cea mai dragă și considerată cea mai talentată de maestrul Toduță era Ana Blandiana. Îmi amintesc cu câtă evlavie și admirație vorbea despre ea și despre versurile ei mai ales în urma unui

recital de lieduri care a avut loc la Academia de Muzică din Cluj. Asta se intâmpla în 1990, 10 mai, când a fost invitată și Ana Blandiana la recitalul de lieduri de Toduță scrise pe versurile ei și interpretate magistral de mezzosoprana Edith Simon și de pianista Ileana Prada. Am fost impresionată atunci de minunatele cuvinte spuse de poetă la adresa liedurilor lui Toduță.

De multe ori, în discuțiile pe care le-am avut cu dânsul, maestrul își amintea cu emoție de cuvintele poetei la adresa muzicii sale.

Niciodată în timpul studenției (cu excepția unui recital de pian pe care l-am sustinut în anul I, când mi-am interpretat, printre alte lucrări, *Fuga pentru pian* pe care o compusesem pentru examenul de diferență, de trecere de la muzicologie la compoziție) nu am avut curajul de a-i arăta maestrului Toduță vreo compoziție de a mea. Doar la câteva luni de la terminarea facultății, l-am invitat pe maestru la "Concertul de prime audiții", din 29 ianuarie 1991, intitulat" Tribuna tinerilor compozitori" susținut de Filarmonica "Transilvania", dirijor fiind maestrul Emil Simon, unde una dintre lucrări era *Simfonia I* scrisa de mine, celelalte lucrări aparținând lui Ion Dobrinescu- "*Muzică pentru coarde*", Leonard Dumitriu- "*Concert pentru vioară și coarde"* și Mihaela Stănculescu- "*Ipostaze"*.În urma concertului, maestrul m-a felicitat din suflet spunând că i-a plăcut foarte mult lucrarea mea, că " a fost un debut pe care poate să-l invidieze orice tânăr compozitor",și că pot să merg în continuare cu încredere pe acest drum. Am reușit să înregistrez și pe casetă video concertul cât și interviul ce i s-a luat maestrului Todută în urma acestui concert, în care el vorbea elogios despre lucrările prezentate. Citez:" S-au desfășurat, în cadrul celor patru piese care au fost audiate, patru talente remarcabile. Toți la inceput de drum și toți de o respirație spre mari înălțimi. Mi s-a întărit încrederea că purtăm alături de noi mari nădejdi, mari talente care cu siguranță vor ilustra cu belșug și cu prisosință ceea ce este aurul sufletului românesc: talentul care țâșnește. E grâul cel mai nobil care va rodi și care va spune că pe aceste meleaguri s-au sădit valori care onorează nu numai acest mediu și lanț carpatin dar care, cu siguranță, va expanda și va spune în fascicule orbitoare de lumină ceea ce este sufletul și talentul românesc".

După acest concert am luat hotărârea de a-i arăta maestrului două dintre lucrările mele compuse recent: *Poemes pathetiques* pentru cor mixt pe versuri de Appolinaire și Baudellaire (despre care spunea că este o lucrare foarte bine scrisă, o izbucnire de talent) și *Cvartetul de coarde nr.1*, pe care îl considera “o realizare de excepție” și pe care ar fi dorit foarte mult să-l asculte în concert.



Din păcate, acest lucru nu s-a mai întâmplat pentru că maestrul, in luna iulie a aceluiași an, a părăsit lumea aceasta inălțându-se spre un ținut mult mai însorit și mai fericit.

Cu trei luni inainte de a muri, in 7 aprilie 1991, l-am invitat de Paști la masă, la bunica mea, și am sărbătorit această Sfântă Zi impreună cu maestrul și cu părinții mei. A fost o sărbătoare de neuitat; desi era destul de grav bolnav și nu avea poftă de mâncare, maestrul a gustat doar ca să ne facă plăcere și ne-a copleșit cu spiritul său optimist și elevat.





Referitor la spiritul pedagogic și la datoria pe care o are un dascăl față de discipolii săi, îmi amintesc discuția pe care am avut-o cu maestrul Toduță imediat după revolutia din 1989, când unele cadre didactice au fost obligate de studenți să părăsească Conservatorul. Eu eram foarte revoltată de acest lucru, spunându-i că, oricum ar fi un cadru didactic, el are o pregătire superioară și deci nu este drept să fie constrâns să plece de la catedră. Maestrul Toduță, deși impresionat de atitudinea mea, mi-a răspuns printr-o frază pe care o țin minte și astăzi:" Dar nu este o crimă ca un profesor să nu își țină orele și să nu-i învețe pe discipolii săi ceea ce el știe?"

Tot dânsul spunea că pentru o oră de predat, un profesor trebuie să se pregatească minimum o oră. Asta însemnând că dacă un profesor are șase ore de predat într-o zi, el trebuie să se pregătească acasă minimum șase ore. Cred că dacă toți profesorii ar respecta cerința maestrului, învățământul românesc ar fi ajuns cu mult mai sus decât credem.

În 1991, mă gândeam foarte mult la ideea de a urma secția de dirijat orchestră la Academia de Muzică din Cluj (bineințeles că acest lucru însemna o nouă admitere, plus încă cinci ani de facultate). Nu știam dacă ar fi o decizie bună, mai ales pentru o femeie. M-am gândit să mă consult cu maestrul Toduță. Dânsul era internat in spital (acest lucru se întampla cam cu 2-3 săptămâni înaintea morții maestrului). Vizitându-l la spital, i-am cerut sfatul, spunându-i că aș dori să urmez și secția de dirijat orchestră, în primul rând pentru a ști să-mi dirijez în mod profesionist lucrările proprii cât și,bineinteles, repertoriul simfonic universal. Maestrul mi-a spus că dacă sunt convinsă că vreau intr-adevăr să fac acest lucru, în paralel, bineinteles, cu compoziția, atunci să dau admitere și să studiez și dirijatul de orchestră. Ceea ce am și făcut și pot să spun acum- când am dirijat deja treisprezece orchestre filarmonice din țară și străinătate- că profesia de dirijor este o profesie care completează în mod fericit pe cea de compozitor.

De fapt, pe maestrul Sigismund Toduță l-am cunoscut prima dată prin intermediul corurilor sale pe care le-am interpretat, elevă fiind. Țin minte că maestrul împlinea 75 de ani, în 1983, când a fost sărbătorit la Liceul de Muzică; i-am cântat cateva coruri și au fost și ceva lucrări de muzică de cameră. Maestrul era prezent și țin minte că la sfârșit i-am dat fiecare câte o garoafă iar el cu multă afecțiune ne-a mulțumit. A fost un concert deosebit pentru că muzica lui era deosebită. Era o muzică profundă, uneori disonantă, alteori senină în funcție de textul poetic. M-a impresionat în primul rând pentru că era Muzică. Tot ce a scris Toduță este muzică, după cum și tot ce a scris Enescu este muzică.

Cred că era prin 1985 când am avut marea șansă și onoare de a asista la prima audiție absolută a Operei-Oratoriu Meșterul Manole, dupa drama lui Lucian Blaga, varianta de concert, care a avut loc la Filarmonica din Cluj, dirijor fiind maestrul Emil Simon. Premiera a fost un succes. Țin minte că eram curioasă să știu cum a tratat Toduță textul blagian în care zidarii spun: “Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi “. Eu imi imaginam că va reda strălucirea extatic, apollinic, cu niște acorduri de lumină ținute ca și culminație și am fost surprinsă când am văzut că Toduță prezentase muzical acest text cu niște scânteieri de acorduri ce pulsau, grefate pe o mișcare ritmică care creștea și cuprindea întreaga orchestră. Era pentru câteva secunde ca o sărbatoare dionisiacă a luminii, urmată imediat de prăbușire, reliefând pustietatea din noi. Mi se părea incredibilă la Toduță acestă viziune a luminii.

Câțiva ani mai tarziu, un alt eveniment care m-a marcat: prima audiție a *Concertului nr.2 pentru pian* scris de maestru, la Filarmonica din Cluj, solistă fiind pianista Ninuca Oșanu Pop, iar dirijor, maestrul Emil Simon. Mi-a plăcut enorm de mult rolul pianului solist și raportul solist-orchestră în cadrul dramaturgiei întregii lucrări. Era un mod, zic eu, nou, de abordare a relației solist-orchestră. Orchestra nu mai era un simplu instrument de acompaniere ci avea o dramaturgie de dezvoltare simfonică proprie. Interpretarea solistei Ninuca Oșanu Pop a fost deosebit de expresivă și de persuasivă în tabloul întregului.

Nu știu dacă am reușit prin evocarea acestor amintiri să îl apropii pe maestrul Sigismund Toduță auditoriului, dar ceea ce am scris a trebuit să scriu în primul rând pentru a aduce un omagiu acestei mari personalități care a intervenit în punctele cheie ale vietii mele, care mi-a influențat traiectoria evoluției profesionale cu un sfat, cu o recomandare, cu un zambet.



CUPRINS

Arhitectură și sintaxă
în *Sonata pentru violină și pian nr. 2* de Sigismund Toduță 3

Suita a III-a pentru orchestră de Ion Dumitrescu 14

Polimorphic structures in my own composition 23

Modalism și sintaxă în *Cvartetul de coarde nr.7* de Anatol Vieru..........42

Aurel Stroe- *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* 54

Iulia Cibișescu-Duran- Construcție și limbaj în lucrările proprii:

Concert pentru vioară și orchestră nr.1 și concert pentru vioară și orchestră de cameră nr.2 62

Simfonia I de Tiberiu Olah...85

Amintirile mele despre maestrul Sigismund Toduță 104



Iulia Cibișescu-Duran - Compozitoare, dirijoare și pianistă română, autoare a peste 100 de lucrări instrumentale, simfonice, concertante, vocal-simfonice și corale interpretate în România, Germania, Franța, Italia, Brazilia, Bolivia, USA, Israel, Serbia, Australia.

A studiat compoziția cu acad. prof. dr. Cornel Țăranu și dirijatul de orchestră cu maeștrii Emil Simon și Petre Sbârcea, licențiată fiind în ambele discipline; totodată a obținut titlul de "Doctor în Muzică", în anul 2001. A obținut numeroase premii de compoziție și dirijat, spre exemplu la Concursul "Gh. Dima" (Premiile I și Premiul Uniunii Compozitorilor - filiala Cluj), la Concursul de Compoziție Iași (Premiul I și Premiul Televiziunii Române), la Concursul Lucian Blaga (Premiul II și Premiul *Lucian Blaga*), Premiul Uniunii Compozitorilor pe anul 2006, Premiile *Jean și Constantin Bobescu*, Premiul *Filip Lazăr* etc. Dintre compozițiile sale se pot enumera: *Suita pentru orchestră, Simfonia a II-a, Concertul pentru fagot și orchestră de coarde, Cvartetul de coarde nr. 6, Concertul pentru flaut, violoncel și orchestră, Cântecele luminii-pentru ansamblu, Sonata a III-a pentru violă și pian, Concertele nr. 1 și nr. 2 pentru vioară și orchestră, Concertul pentru saxofon bas și orchestră, Sonata a II-a pentru vioară și pian, Un altro settembre-lieduri pentru soprană și ansamblu* etc. A dirijat numeroase concerte simfonice la pupitrul Filarmonicilor din Sibiu, Craiova, Târgu-Mureș, Ploiești, Brașov, Botoșani, Bacău, Râmnicu-Vâlcea, Timișoara, Oradea, Arad, Satu-Mare, Vidin (Bulgaria), Orchestra de Cameră Radio București. A participat la numeroase ateliere și cursuri de compoziție în țară și străinătate: "Jougend Festspieltreffen", Bayreuth, Germania , "Centre Acanthes", Villeneuve les Avignon, Franța, "Internationaler Meisterkurs fur Komposition", Rheinsberg, Germania, Cursurile de vară de compoziție susținute de maestrul Aurel Stroe, Bușteni, România. A participat cu compoziții proprii la numeroase festivaluri internaționale: ISCM New World Music Days-Sydney, Australia, Festivalul "19 International Review of Composers", Belgrad, Serbia, Women Composers Festival, Connecticut, USA, SIMN- București, Toamna Muzicală Clujeană, Cluj Modern, SIMC Meridian - București, Festivalul Muzicii Românești, Iași, Festivalul "Timișoara Muzicală", Festivalul Internațional "Zilele Muzicii Contemporane", Bacău. Este membră a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (din 1992), a Asociației pentru drepturi de autor, a Asociației Române a Femeilor în Artă, a Societății Internaționale de Muzică Contemporană și al Professional Women's Advisory Board of the American Biographical Institute. A participat cu lucrări științifice la conferințe de muzicologie la Rheinsberg (Germania), Cluj- Napoca, Timișoara, București, Chișinău (Republica Moldova), Tel Aviv (Israel). A înființat ansamblul de muzică contemporană *Art-Contrast*, din 1992, cu care susține recitale în țară și străinătate. În 2009 obține o rezidență de compoziție în Connecticut, USA. Dintre numeroasele înregistrări cu compoziții proprii ale autoarei se pot enumera: *Resonances Triangulaires – TRIO ALTO*, Nova Musica, Paris, 2007 (Iulia Cibisescu-Duran-*Trio*, interpreți: Daniel Kientzy, Cornelia Petroiu, Mihai Vârtosu), *Romanian Women Composers-2*, Romanian Radio Broadcasting Corporation 2006, UCMR- ADA (Iulia Cibișescu-Duran - *Sonata nr. 1 for violin and piano*, interpreți: Eugen Cibișescu-Duran, Iulia Cibișescu-Duran), *Antologia muzicii românești - Creația simfonică românească*, CD 25, 2008, producator: UCMR, Societatea de Radiodifuziune București (Iulia Cibișescu- Duran - *Concert pentru violă și orchestră*, Orchestra de Cameră Radio București, dirijor: Cristian Brâncuși, solist: Eugen Cibișescu-Duran). In prezent, Iulia Cibișescu-Duran este conf. univ. dr. la Academia de Muzică "Gh. Dima" din Cluj-Napoca.

Scrieri despre muzica românească este un volum despre muzică și devenire, despre creații emblematice ale compozitorilor români de la sfârșitul veacului al XX-lea și începutul veacului al XXI-lea, despre tendințele estetice actuale în muzica românească. Studiile, reflecțiile sau amintirile nu sunt altceva decât moduri de dezbatere și analiză ale unor lucrări fundamentale, piloni indicatori în calea trecerii timpului și totodată semne ce marchează traiectoria evoluției muzicii în viitor.

De aceeași autoare: *Ascunzișuri de măști* (versuri), Editura Mesagerul, Cluj-Napoca, 1995, *Taină egipteană* (versuri), Editura Cogito, Oradea, 1997, *Structuri polimorfe în postmodernismul muzical românesc*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002, *Cvartetul de coarde nr.3* (partitură), Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002, *Duo pentru violă și violoncel* (partitură), Editura Muzicală, București, 2005, *Antologie de texte pentru studiul citirii de partituri*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006

ISMN 979-0-707655-40-5
ISBN 978-606-645-105-5